



# **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

## **Facultad de Artes Carrera Artes Musicales.**

**Diez arreglos para cuarteto de cuerdas**

***Basado en las transcripciones tomadas del Libro “Música del  
Pueblo Kichwa” de Phillip Wilhelm.***

**Trabajo de titulación previa a la  
obtención del título de licenciado  
en instrucción musical.**

**AUTOR:**

**David Isaías Tinitana Ortega**

**C.I 1105814725**

**DIRECTOR:**

**Mst. Wilmer Fermín Jumbo Medina**

**C.I 1102014717**

**CUENCA - ECUADOR**

**2018**



## RESUMEN

El presente trabajo de titulación presenta la realización de diez arreglos para cuarteto de cuerdas basados en las transcripciones realizadas por el Dr. Phillip Wilhelm, cuyas partituras constan en el libro “Música del Pueblo Kichwa” editado en el año 2012, es importante hacer notar que nuestra propuesta investigativa pretende contribuir con la música de cámara ecuatoriana, además de difundir la música indígena del país muy pocas veces considerada con éste objetivo.

Por otro lado, el cambio en la instrumentación y la aplicación de elementos académicos en la construcción de los arreglos, no modifican las características musicales que los representan.

**PALABRAS CLAVE:** PUEBLO KICHWA, MÚSICA INDÍGENA, ARREGLOS, CUARTETO DE CUERDAS.



## **ABSTRACT**

This bachelor dissertation presents the culmination of 10 musical arrangements for a string quartet format that are based upon the transcriptions from “Música del Pueblo Kichwa” by Dr. Phillip Wilhelm edited in 2012. Our investigative proposal aims to contribute to the Ecuadorian chamber music repertoire. It also serves to broadcast, so to speak, the indigenous music of this country, little considered with this objective.

On the another hand, the changes made in the instrumentation was carefully worked on as to not alter the original musical traits.

**KEY WORDS:** PUEBLO KICHWA, INDIGENOUS MUSIC, ARRANGEMENTS, STRING QUARTET.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	10
Capítulo 1 .....	12
1. Entorno socio- cultural del pueblo Kichwa de la provincia de Napo. ....	12
1.1. El Pueblo Kichwa de la Provincia de Napo. ....	13
1.2. Historia .....	13
1.3. El Pueblo Kichwa en la Actualidad .....	14
1.4. Música del Pueblo Kichwa de la provincia de Napo.....	15
1.4.1. Generalidades .....	15
1.4.2. Cambios Culturales .....	15
1.4.3. Repertorio.....	17
Capítulo 2 .....	18
2. Arreglos Musicales.....	18
2.1. Generalidades .....	19
2.2. El arreglo musical para cuarteto de cuerdas .....	19
2.2.1. Historia.....	20
2.3. Consideraciones al realizar un Arreglo Musical .....	21
2.3.1. Forma.....	22
2.3.2. Textura.....	23
2.3.2.1. Textura monódica.....	24
2.3.2.2. Textura homofónica.....	24
2.3.2.3. Textura polifónica o contrapuntística.....	25
2.3.2.4. Textura heterofónica .....	27
2.3.3. Ritmo.....	28
2.3.3.1. Polirritmia .....	28
2.3.4. Melodía .....	29
2.3.4.1. Variación melódica. ....	29
2.3.4.2. Filler.....	30
2.3.4.3. Contra melodía.....	30
2.3.5. Armonía .....	31
2.3.5.1. Tonalidad y modalidad .....	32
2.3.5.2. Armonización a dos voces por terceras y sextas .....	33
2.3.5.3. Modulación .....	34
2.3.5.4. Atonalidad .....	35
2.3.6. Timbre.....	36
2.3.6.1. Técnicas extendidas.....	36
Capitulo 3 .....	39
3. Análisis de los elementos para la elaboración .....	39
de los arreglos musicales.....	39
3.1. Análisis del arreglo Amazonus Warmi 2.....	39
3.1.1. Análisis formal-estructural.....	39
3.1.1. Análisis estructural-armónico.....	40
3.1.2. Análisis de los elementos utilizados en el arreglo .....	41





3.2. Análisis del arreglo Iluku Mama.....	52
3.2.1. Análisis formal-estructural.....	52
3.2.2. Análisis estructural-armónico.....	52
3.2.3. Análisis de los elementos utilizados en el arreglo .....	54
Conclusiones.....	66
Bibliografía .....	67

## ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1 OBRAS SELECCIONADAS PARA LA REALIZACIÓN DE LOS ARREGLOS .....	17
TABLA 2 ESTRUCTURA FORMAL DEL ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 .....	39
TABLA 3 ESTRUCTURA FORMAL DE LA TRANSCRIPCIÓN AMAZONUS WARMÍ 2 .....	40
TABLA 4 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA INTRODUCCIÓN DEL ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 .....	40
TABLA 5 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA PARTE A DEL ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 .....	41
TABLA 6 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA PARTE B DEL ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 .....	41
TABLA 7 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA PARTE A` DEL ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 .....	41
TABLA 8 ESTRUCTURA FORMAL DEL ARREGLO ILUKU MAMA.....	52
TABLA 9 ESTRUCTURA FORMAL DE LA TRANSCRIPCIÓN ILUKU MAMA .....	52
TABLA 10 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA INTRODUCCIÓN DEL ARREGLO ILUKU MAMA .....	53
TABLA 11 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA PARTE A DEL ARREGLO ILUKU MAMA .....	53
TABLA 12 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA PARTE B DEL ARREGLO ILUKU MAMA.....	53
TABLA 13 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA PARTE A` DEL ARREGLO ILUKU MAMA.....	54



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1 PUEBLO KICHWA DE LA PROVINCIA DE NAPO, TOMADA DEL BLOG NACIONALIDAD Y ETNIAS DEL ECUADOR. ....	13
ILUSTRACIÓN 2 GRUPO LOS JILGUERITOS TOMADA DEL VIDEO DE YOUTUBE <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JV8JOW7V4S0">HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=JV8JOW7V4S0</a> .....	16

## ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

EJEMPLO MUSICAL 1 CANCIÓN AMAZONAS RUNA, TOMADA DEL LIBRO MÚSICA DEL PUEBLO KICHWA.....	22
EJEMPLO MUSICAL 2 TEXTURA MONÓDICA TOMADA DEL ARREGLO AMAZONAS RUNA ENTRE LOS COMPASES 32 AL 39 .....	24
EJEMPLO MUSICAL 3 TEXTURA HOMOFÓNICA TOMADA DEL ARREGLO AHORA ESTAS AQUÍ, MAÑANA NOSE ENTRE LOS COMPASES 8 AL 11 .....	25
EJEMPLO MUSICAL 4 TEXTURA POLIFÓNICA TOMADA DEL ARREGLO ICHUSHAMI RIKANI ENTRE LOS COMPASES 1 AL 19 .....	26
EJEMPLO MUSICAL 5 TEXTURA HETEROFÓNICA TOMADA DEL ARREGLO AKANKAWLLA WARMIKA ENTRE LOS COMPASES 117 AL 122 .....	27
EJEMPLO MUSICAL 6 POLIRITMIA TOMADA DEL ARREGLO CANTOS DE MATRIMONIO ENTRE LOS COMPASES 18 AL 23 .....	28
EJEMPLO MUSICAL 7 VARIACIÓN MELÓDICA TOMADA DEL ARREGLO AHORA ESTAS AQUÍ, MAÑANA NOSE ENTRE LOS COMPASES 62 AL 65 .....	29
EJEMPLO MUSICAL 8 FILLER TOMADO DEL ARREGLO KAPARISHAMI KAYAKANI ENTRE LOS COMPASES 75 AL 78.....	30
EJEMPLO MUSICAL 9 CONTRAMELODÍA TOMADA DEL ARREGLO DANZA DE LA CHICHA ENTRE LOS COMPASES 89 AL 93.....	31
EJEMPLO MUSICAL 10 ESCALA DE DO MAYOR Y DO MENOR.....	32
EJEMPLO MUSICAL 11 ESCALA PENTÁFONA DE DO .....	32
EJEMPLO MUSICAL 12 INTERVALOS DE TERCERA Y SEXTA.....	33
EJEMPLO MUSICAL 13 ARMONÍA POR TERCERAS Y SEXTAS TOMADA DEL ARREGLO KAPARISHAMI KAYAKANI ENTRE LOS COMPASES 33 AL 46 .....	33



EJEMPLO MUSICAL 14 ARREGLO AHORA ESTAS AQUÍ, MAÑANA NOSE ENTRE LOS COMPASES 44 AL 47 .....	34
EJEMPLO MUSICAL 15 HEXAFONIA TOMADA DEL ARREGLO DANZA DE LA CHICHA ENTRE LOS COMPASES 73 A 76.....	35
EJEMPLO MUSICAL 16 DODECAFONISMO TOMADO DEL ARREGLO DANZA DE LA CHICHA ENTRE LOS COMPASES 44 A 48 .....	36
EJEMPLO MUSICAL 17 TÉCNICAS EXTENDIDAS TOMADAS DEL ARREGLO DANZA DE LA CHICHA ENTRE LOS COMPASES 60 A 63 .....	37
EJEMPLO MUSICAL 18 TÉCNICAS EXTENDIDAS TOMADAS DEL ARREGLO DANZA DE LA CHICHA ENTRE LOS COMPASES 18 AL 24 .....	38
EJEMPLO MUSICAL 19 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 PRIMERA SECCIÓN DE LA INTRODUCCIÓN .....	42
EJEMPLO MUSICAL 20 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 TEMA A .....	42
EJEMPLO MUSICAL 21 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 SECCIÓN A` .....	43
EJEMPLO MUSICAL 22 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 TEMA B .....	43
EJEMPLO MUSICAL 23 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 TEMA B` .....	44
EJEMPLO MUSICAL 24 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 TEMA B`` .....	44
EJEMPLO MUSICAL 25 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 TEMA B``` .....	45
EJEMPLO MUSICAL 26 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 PRIMEROS SEIS COMPASES DEL DESARROLLO.....	45
EJEMPLO MUSICAL 27 ARREGLO AMAZONUS WARMÍ 2 CODA .....	46
EJEMPLO MUSICAL 28 ARREGLO ILUKU MAMA INTRODUCCIÓN.....	55
EJEMPLO MUSICAL 29 ARREGLO ILUKU MAMA TEMA A .....	55
EJEMPLO MUSICAL 30 ARREGLO ILUKU MAMA TEMA A` .....	56
EJEMPLO MUSICAL 31 ARREGLO ILUKU MAMA TEMA A`` .....	56
EJEMPLO MUSICAL 32 ARREGLO ILUKU MAMA TEMA A``` .....	57
EJEMPLO MUSICAL 33 ARREGLO ILUKU MAMA PRIMERA SECCIÓN DEL DESARROLLO .....	57
EJEMPLO MUSICAL 34 ARREGLO ILUKU MAMA SEGUNDA SECCIÓN DEL DESARROLLO .....	58
EJEMPLO MUSICAL 35 ARREGLO ILUKU MAMA REPETICIÓN DE LA SEGUNDA SECCIÓN DEL DESARROLLO.....	58
EJEMPLO MUSICAL 36 ARREGLO ILUKU MAMA CODA .....	59



**Universidad de Cuenca Cláusula  
de propiedad intelectual**

David Isaías Tinitana Ortega, autor de la tesis "Diez Arreglos para cuarteto de cuerdas: Basado en las transcripciones tomadas del libro "Música del Pueblo Kichwa" de Phillip Wilhelm" certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 29 de Octubre de 2018

---

David Isaías Tinitana Ortega  
C.I: 1105814725



**Universidad de Cuenca**  
**Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el Repositorio**  
**Institucional**

David Isaías Tinitana Ortega, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Diez Arreglos para cuarteto de cuerdas: Basado en las transcripciones tomadas del libro "Música del Pueblo Kichwa" de Phillip Wilhelm", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia de gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Así mismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 114 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 29 de Octubre de 2018

  
\_\_\_\_\_  
David Isaías Tinitana Ortega  
C.I: 1105814725



## INTRODUCCIÓN

En el Ecuador existen algunas investigaciones desarrolladas alrededor de la música de los pueblos indígenas, entre las cuales se encuentra un interesante estudio del músico norteamericano, Dr. Phillip Wilhelm<sup>1</sup> llamado *“Música del Pueblo Kichwa”*, en este texto se presentan dieciséis transcripciones aproximadas de algunas obras musicales de esta comunidad.

Con esta referencia el presente proyecto planteó la construcción de diez arreglos para cuarteto de cuerdas, basados en las transcripciones encontradas en el mencionado libro. Como metodología de trabajo en la elaboración de los arreglos se establecieron algunos aspectos como ejes de acción en su desarrollo, entre ellos; se mantendrá la esencia rítmica - armónica de las obras además de los motivos y melodías principales, luego, se añadirán introducciones y desarrollos temáticos utilizando técnicas para la realización de arreglos musicales. La variación de motivos y melodías, contrapuntos, contra melodías, modulaciones y técnicas extendidas de los instrumentos de cuerda frotada, también han sido elementos incorporados en nuestro trabajo arreglístico.

Las transcripciones encontradas, se presentan en formato de voz, violín, guitarra y percusión menor, nuestra propuesta establece utilizar otro formato instrumental como el cuarteto de cuerdas clásico, además, las diez obras seleccionadas fueron escogidas de acuerdo a tres parámetros; duración, compositor y temática en donde tres obras tuvieron cabida por ser extensas, otras dos obras fueron seleccionadas por ser del músico Maxi Shinguando, puesto que la mayoría de las canciones son anónimas, finalmente las cinco obras restantes se escogieron por tener una temática interesante que habla sobre el abandono, el matrimonio, la cosecha, el amor y su gente.

La construcción de los diez arreglos para cuarteto de cuerdas, fue concebida a través de algunas metas específicas, planteadas previamente; la investigación acerca del entorno sociocultural del pueblo Kichwa de la provincia

---

<sup>1</sup> Músico norteamericano, fagotista, director de coro y pedagogo, graduado en la Universidad Edwardsvill obteniendo la licenciatura en música y maestría en Educación Musical, en la Universidad Northcentral obtiene su grado Doctoral, dicta cátedra en la Universidad de McKendree como profesor suplente.



Universidad de Cuenca

de Napo, la investigación sobre la elaboración de los arreglos musicales y el análisis de los elementos utilizados.

En el primer capítulo se muestran datos acerca del entorno socio-cultural de la provincia de Napo en donde describimos brevemente la historia de este pueblo y su evolución hasta la actualidad, además de lo más destacado que existe en su música. El siguiente capítulo aborda toda la temática en relación a los arreglos musicales en general y el cuarteto de cuerdas con ejemplos musicales tomados de los arreglos realizados para poder explicar la función de cada técnica utilizada. El tercer capítulo nos muestra un análisis morfológico de dos arreglos comparados con las transcripciones originales.

Finalmente, a través de las conclusiones obtenidas, podemos aseverar la importancia del trabajo realizado, poniendo en consideración el material musical para el uso de los músicos fuera y dentro del país.



## Capítulo 1

### 1. Entorno socio- cultural del pueblo Kichwa de la provincia de Napo.

En el territorio conocido como Ecuador existen varios grupos indígenas, entre ellos el pueblo Kichwa de la provincia de Napo, quienes tienen una variada gama de manifestaciones culturales, entre ellas, las relacionadas con su música; algunas de estas tradiciones sonoras con el paso del tiempo han ido evolucionando para proyectarse a través de los años, y otras lamentablemente se han perdido. Tomando en cuenta estos antecedentes, en el presente capítulo realizaremos un breve acercamiento al contexto histórico de este pueblo Kichwa y su música, cuyos elementos resultan indispensables a la hora de elaborar los arreglos musicales de sus canciones para un formato instrumental como el cuarteto de cuerdas, conocer de cerca sus manifestaciones sonoras y su historia cultural será de mucha ayuda en el presente trabajo investigativo.

Hoy en día existen algunas agrupaciones culturales en la provincia de Napo que interpretan la música de este pueblo, por ejemplo la agrupación “los Jilgueritos” los cuales tocan varias piezas musicales que fueron presentadas en libro “Música del pueblo Kichwa”, este grupo con ayuda del ministerio de cultura lograron grabar veinte temas del cantautor y miembro de la agrupación Silverio Santiago Grefa Tapuy quien es parte de la comunidad de Bajo Talag perteneciente al pueblo Kichwa de la provincia de Napo.

Otra agrupación que interpreta canciones de este pueblo son los “Kallari Pacha”, lamentablemente no se tiene información acerca de este grupo más que algunos videos en Youtube que fueron grabados por el Dr. Phillip Wilhelm, en donde se los puede observar interpretando su música. En las transcripciones encontradas en el libro “Música del pueblo Kichwa” podemos observar que además de interpretar música de tradición oral, también poseen composiciones originales, escritas por Maxi Shiguango quien es miembro de la agrupación.



### 1.1. El Pueblo Kichwa de la Provincia de Napo.

Se puede encontrar algunas referencias, en los datos históricos de la provincia de Napo, que nos proporcionan información acerca de los grupos étnicos que vivieron y viven en este sector, de allí se ha tomado justamente algunos datos del pueblo Kichwa.



*Ilustración 1 Pueblo Kichwa de la Provincia de Napo, Recuperado de: <http://vicentemorapablomontalvo.blogspot.com/2013/04/nacionalidad-kichwa-de-la-amazonia.html>*

### 1.2. Historia

En el tiempo de la colonia, en lo que actualmente es la provincia de Napo existieron dos grandes grupos humanos, los Omaguas y los Quijos. Se conoce gracias a Toribio de Ortiguera<sup>2</sup>, que los Omaguas tuvieron contacto con el Inca Huayna Cápac y es muy conocido que los Quijos tuvieron contacto con pueblos de la serranía del Ecuador. (Wilhelm, 2012; Ecuared, 2017; Gobierno Autónomo descentralizado de Napo, 2014)

Culturalmente hablando, la música para este pueblo fue de gran importancia en el desarrollo de sus actividades diarias, tomada con mucho respeto por sus pobladores, dichas manifestaciones presentan rasgos propios

---

<sup>2</sup> Fue alcalde de Quito durante el periodo de 1571 hasta 1587 y cronista de Indias, sus relatos pasaron a ser parte del segundo tomo de los historiadores de Indias, publicado por Serrano y Sanz. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronistas-coloniales-segunda-parte--0/html/00011b3c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_9.html#I\\_119\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronistas-coloniales-segunda-parte--0/html/00011b3c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_119_)

de las festividades y de la ritualidad de los pueblos en todos sus eventos. El encargado de la música era el *shamán*<sup>3</sup> del pueblo, fue la persona a la que se le designaba la realización de los rituales, en los cuales la música era parte importante para ensalzar el espíritu. El nacimiento, la muerte y el matrimonio también son expresados por medio de estas manifestaciones sonoras, hay pequeñas variaciones de interpretación en cada una de estas las cuales en su mayoría todavía siguen vigentes. En las tareas de la vida diaria como la agricultura, la pesca y la recolección de plantas se utilizaba la música como medio de transmisión de conocimientos. (Ídem)

Los españoles llegaron a estas tierras en busca de oro, en esta época no se tiene registro de asentamientos humanos permanentes, aunque habían poblados dispersos y un jefe en cada uno de estos. Cuando se colonizaron las poblaciones de este territorio, se funda la ciudad de Baeza y poco a poco se van fundando más ciudades en los cuales existía indígenas como esclavos, con ayuda del cacique Jumandy<sup>4</sup> los indígenas se enfrentaron a los españoles destruyendo algunas ciudades y ganando batallas, sin embargo los caciques de los poblados de la sierra traicionaron a Jumandy y con ello el poblado indígena de la Amazonia perdió la última batalla en la ciudad de Baeza. (Ídem)

Perdida la guerra los indígenas huyeron a los bosques de la Amazonia del Ecuador en donde se asentaron, los padres jesuitas no tardaron en llegar a ellos para evangelizarlos, en esta época es donde los cantos de este pueblo se incorporaba al dios cristiano. (Ídem)

Ya en el siglo XX aproximadamente en los años setentas, la explotación petrolera afectó la vida de los pueblos de esa región, con el pasar de los tiempos las compañías petroleras se han dado cuenta de los errores cometido y están ayudando con financiamiento y subvenciones para preservar la vida indígena. (Ídem)

### **1.3. El Pueblo Kichwa en la Actualidad**

En la Provincia de Napo ubicada en la Amazonia del Ecuador, aún viven pueblos Kichwas, quienes conservan sus costumbres y tradiciones.

---

<sup>3</sup> En las culturas nativas del Ecuador el *shamán* es el líder religioso de estas comunidades.

<sup>4</sup> Jumandy fue un cacique de guerra quien lideró la rebelión de los Quijos contra los españoles.



En la parte musical todavía existen canciones para sus diferentes festividades y ceremonias rituales, tomando en cuenta que hoy en día se venera al Dios Cristiano, es importante mencionar que el *shamán* ya no es el único encargado de hacer la música con temática espiritual.

Según Wilhelm (2012) en la enseñanza musical de este pueblo aún se vivencia la tradición oral familiar, aunque también existen salones de clases para el aprendizaje de la música; debido a este fenómeno, muchos de los jóvenes de esta cultura, actualmente fusionan las sonoridades tradicionales con elementos electrónicos.

#### **1.4. Música del Pueblo Kichwa de la provincia de Napo**

##### **1.4.1. Generalidades**

La música de este pueblo es muy diversa, se la utiliza para varios rituales y el trabajo diario, las canciones que se interpretan más a menudo son las de la cosecha que para ellos es una fiesta en donde danzan y disfrutan con sus semejantes, es importante mencionar que también hay canciones dedicadas a la muerte y la naturaleza.

En lo que respecta a las canciones y su estructura formal, se puede decir que es binaria y se repite varias veces, estas dos secciones se dividen en una parte instrumental y una segunda parte cantada con una pequeña variación melódica. Hay que mencionar que por lo general estas obras tienen una duración de entre dos a tres minutos, pero es muy común que en las festividades una canción dure varias horas, debido a que las personas entran en transe como parte de un rito espiritual.

Esta música se caracteriza por tener melodías pentatónicas, ritmos en ostinatos y poca instrumentación. (Wilhelm, 2012)

##### **1.4.2. Cambios Culturales**

Desde la época de la Colonia se tiene datos de los cambios culturales que ha sufrido el Pueblo Kichwa de esta provincia, con la llegada de los españoles se observa la introducción de nuevos instrumentos ajenos a esta cultura, como es el caso del violín y la guitarra, además de implantar cambios en la temática de sus canciones

religiosas, que en su mayoría pasan a tener influencia de la religión católica.

Hoy en día y debido a la globalización muchos de los jóvenes de este pueblo optan por hacer música popular, y las tradiciones se van perdiendo poco a poco, pero hay agrupaciones como es el caso del grupo “Los Jilgueritos” y los “Kallari Pacha” que rescatan canciones de su pueblo.



*Ilustración 2 Grupo los Jilgueritos recuperado del video de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Jv8JoW7V4s0>*

En la ilustración dos se puede observar a la agrupación cultural “Los Jilgueritos” de la provincia de Napo, en esta imagen apreciamos el formato instrumental que utiliza este grupo, ellos manejan instrumentos tales como el violín, guitarra y güiro, este punto es importante de mencionar debido a que los cambios más drásticos que ha sufrido esta cultura es la inserción de instrumentos occidentales, aunque la forma de interpretarlos es diferente, por ejemplo el violín lo entonan de forma instintiva.

Es muy posible que esta música desaparezca por factores derivados de la globalización, para poder rescatar las tradiciones sonoras de este pueblo sería importante fomentar la investigación, la interpretación y difusión de sus manifestaciones culturales. (Ídem)



### 1.4.3. Repertorio

Como se ha visto anteriormente existen dos agrupaciones que rescatan este tipo de música, “los Jilgueritos” y “Kallari Pacha” que pese a sus limitaciones en cuanto a organización y difusión, han logrado interpretar un variado repertorio de música Kichwa de la provincia de Napo hasta la actualidad; pese a esto, son pocas las publicaciones en las que se muestran transcripciones<sup>5</sup> aproximadas a este tipo de música, Phillip Wilhelm en su libro “Música del Pueblo Kichwa” nos muestra 16 transcripciones de estos grupos, de las cuales hemos considerado diez para la realización de los arreglos en el presente trabajo de titulación.

Tabla 1 Obras seleccionadas para la realización de los arreglos

Obra	Autor
<i>Achi Yaya Jumandy</i>	<i>Anónimo</i>
<i>Ahora estás aquí, mañana no sé</i>	<i>Anónimo</i>
<i>Akankawlla Warmika</i>	<i>Anónimo</i>
<i>Amazonas Runa</i>	<i>Anónimo</i>
<i>Amazonus Warmi 2</i>	<i>Maxi Shiguango</i>
<i>Cantos de Matrimonio</i>	<i>Anónimo</i>
<i>Danza de la Chicha</i>	<i>Anónimo</i>
<i>Ichushami Rikani</i>	<i>Anónimo</i>
<i>Iluko mama</i>	<i>Maxi Shiguango</i>
<i>Kaparishami Kayakani</i>	<i>Anónimo</i>

<sup>5</sup> En los libros Taquinas y cantos de poder: La Música de los Kichwas del Alto Napo de Fonakin y Sonidos Milenarios: La música de los Secoyas, A'í, Huaorani, Kichwas del Pastaza y Afroesmeraldeña realizado por Petroecuador, encontramos transcripciones de pueblos indígenas y étnicos del Ecuador.





## Capítulo 2

### 2. Arreglos Musicales

Según Beltrando, Gut, ,Marschall, Pistone, Tosi, (2001) En la música europea del siglo XIX una buena parte de compositores empiezan a mirar sus raíces culturales, utilizando en la construcción de sus obras, temas del folclor de las distintas etnias de sus países, entre ellos, el famoso “Grupo de los cinco<sup>6</sup>” quienes son considerados la escuela más antigua del nacionalismo occidental; pero solamente serían el pilar para el desarrollo de las distintas escuelas nacionalistas en países europeos como Checoslovaquia, Escandinavia y Hungría. Esta última escuela tendría personajes importantes en la exploración etnomusicológica, Béla Bartók sería el primer compositor en llevar la música de su país a dimensiones universales y rescatar elementos clásicos para embellecer las melodías y ritmos húngaros. Zoltán Kodály al igual que Béla Bartók abordan temas del folclor húngaro aunque la diferencia radica en que Bartók logró incorporar un lenguaje propio en las melodías populares y así trascender universalmente. (Beltrando, Gut, ,Marschall, Pistone, Tosi, 2001)

En el siglo XX George Gershwin con su obra emblemática “Rhapsody in blue” fusiona el Jazz con una Orquesta Sinfónica, con ello se puede apreciar la corriente nacionalista en América del Norte tomando en cuenta que este es un género popular en su país. A mediados de este mismo siglo se crean los nacionalismos latinoamericanos, con grandes exponentes en cada país. Destaca Astor Piazzolla en Argentina, quien ha logrado llevar al tango a diferentes formatos de música de cámara y orquestal, creando con este ritmo nuevos lenguajes y formas de interpretar la música de su nación. Al igual que Piazzola, Silvestre Revueltas de México y Héctor Villalobos de Brasil entre otros exploran nuevos lenguajes con la música popular de su país.

Mientras tanto en Ecuador, Gerardo Guevara compone varias obras influenciadas por la música popular ecuatoriana, entre ellas, el pasillo “El Espantapájaros” y el yumbo “Apamuy Shungo”, sin embargo, quien rompe con esquemas y en sus composiciones se aprecia el uso de ritmos identificados

---

<sup>6</sup> Grupo nacionalista ruso conformado por Rimski Kórsakov, Modest Músorgski, Aleksandr Borodin, César Cuí y Mili Balákirev



con los géneros musicales del Ecuador es Luis Humberto Salgado quien en varias de sus Sinfonías explora sistemas de composición con estos ritmos, y en su obra “Sanjuanito futurista” explora el dodecafonismo con el ritmo popular Sanjuanito.

Considerando estos antecedentes podemos observar que la música universal en su contexto histórico adquiere todas las expresiones de las distintas corrientes Europeas y Americanas, mismas que desarrollaron herramientas técnico-musicales para su creación, escritura y análisis que hoy en día permiten su recreación, fusión y adaptación hacia distintos formatos instrumentales, convencionales o no que a través de arreglos musicales y adaptaciones nos permiten recrear la música de pueblos nativos.

### **2.1. Generalidades**

El arreglo musical es una forma de adaptar, cambiar o modificar una obra, canción o trabajo compositivo, sin perder sus características principales. Octavio Santos músico y compositor español menciona que los arreglos musicales son composiciones que complementan y enriquecen una idea musical base o raíz. (Santos, 2016)

Esta visión de Santos, nos permite considerar la idea de que esta forma de trabajo está muy cercana al desarrollo compositivo sobre una obra, muy parecido a lo que en la música académica es el tema con variaciones, en el cual se repite varias veces una idea musical y en cada repetición se va modificando su melodía, ritmo y armonía, hoy en día la variación en todos sus aspectos es un recurso utilizado para realizar los arreglos, debido a que en esta forma de trabajo se permite modificar no solo una fragmento de música, si no la obra completa transformando su estructura, textura, melodía, ritmo, armonía y timbre valiéndose de todas las herramientas técnico-musicales desarrolladas en el contexto de la música académica universal.

### **2.2. El arreglo musical para cuarteto de cuerdas**

El cuarteto de cuerdas es un conjunto instrumental versátil en la producción de diferentes tipos de sonidos, utilizado en gran medida por compositores del periodo clásico y otros en la evolución de la música europea,



este conjunto de dos violines, viola y violonchelo, ha sido de gran ayuda también para la realización de adaptaciones, arreglos y composiciones de todo tipo de música en el siglo XXI.

En la historia de Ecuador existen músicos que han creado obras con este formato instrumental tomando como referencia la música popular y étnica de su país tal es el caso de Ángel Honorio Jiménez Coloma, compositor ecuatoriano de la provincia de Bolívar, que ha compuesto la pieza “Variaciones sobre temas del Carnaval de Guaranda”, que en sí es un arreglo sobre los temas del folclore ecuatoriano para el formato de cuarteto de cuerdas tradicional.

Por otro lado Diego Luzuriaga músico y compositor ecuatoriano en el 2002 crea la obra “Yaraví & Yumbo” para flauta y cuarteto de cuerdas en donde se puede apreciar los ritmos nativos o étnicos del país en una obra para un ensamble poco explorado debido a que al cuarteto de cuerdas se le suma una flauta traversa. Otros compositores como Leonardo cárdenas y Gerardo Guevara también exploran este formato instrumental con música nativa del Ecuador.

El cuarteto de cuerdas como formato de música de cámara ha permitido un mejor empaste instrumental, debido a que los instrumentos de cuerda frotada son similares en cuanto a su construcción y forma de ejecución, gracias a esto, el sonido que producen entre si es homogéneo, estas características permiten a los arreglistas experimentar varios tipos de sonoridades, que pueden ser contrastantes en la dinámica y tesitura, pasando por las notas sombrías y profundas del violonchelo hasta las brillantes y despejadas del violín, que brindan una intensidad variable en todo su registro sonoro. En el transcurso de los años se han explorado nuevas formas de interpretación de la música para este formato instrumental, proporcionándole una importante gama de expresiones, que los arreglistas y compositores pueden utilizar para crear y moldear sus obras como crean conveniente. (Adler, 2006)

### **2.2.1. Historia**

Es un formato que se ha desarrollado a lo largo del tiempo desde el periodo clásico de la música hasta la actualidad, tales son los ejemplos





de los grandes maestros como Haydn, Beethoven, Debussy, Bartók, Shostakovich, Stockhausen; quienes se han servido de sus características, belleza tímbrica y facilidad de ensamble. (González, 2013)

El clasicismo musical estableció este formato como modelo de aplicación compositiva para la música de cámara, debido a que en las cortes no era posible tener una orquesta completa en salones pequeños, por lo cual este conjunto instrumental se desarrolló con gran versatilidad.

De esta manera, el cuarteto de cuerdas se convirtió en la forma más sencilla de tener música para diversas aplicaciones. Con el pasar del tiempo los compositores encontraron en este ensamble cualidades idóneas para escribir música. Hoy en día sigue estando vigente en las salas de concierto interpretando música académica, y aunque existen un gran número de orquesta sinfónicas, el factor económico y posibilidades sonoras sigue impulsando la creación de obras para formatos pequeños como es el caso del cuarteto de cuerdas.

### **2.3. Consideraciones al realizar un Arreglo Musical**

Según Kawakami(1975) se pueden utilizar varios recursos para la elaboración de un arreglo musical, entre ellos; la variación melódica, las contra melodías, procesos de re armonización, cambios de compás según el ritmo armónico, cambios de ritmo o género, entre otros.

Complementariamente, se requiere de herramientas que derivan de la creatividad del compositor al utilizar los elementos musicales que proceden de la forma, textura y la tímbrica de la instrumentación según el criterio de estilo que se pretende utilizar.

Actualmente, es común encontrar la recreación de obras de diversos géneros en formatos instrumentales convencionales y no convencionales, bajo el criterio de difusión y permanencia de la música a través del tiempo y sus generaciones.

### 2.3.1. Forma

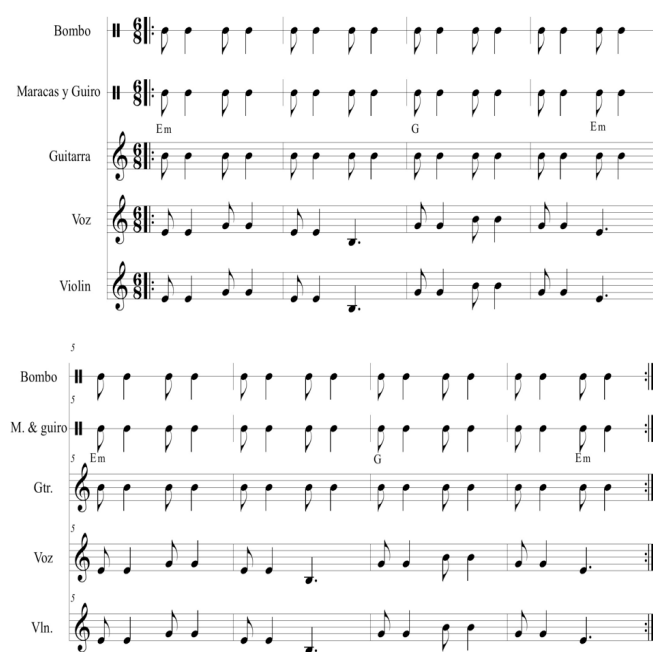
El arreglista o compositor debe conocer la estructura que desea plasmar en una obra musical, esto permite que un pieza sonora se convierta en un lienzo o camino preestablecido en el cual se va a sustentar todo el trabajo compositivo, según Joaquín Zamacois se necesita conocer algunos aspectos básicos sobre la forma musical para poder analizar de mejor manera las obras a realizar, por lo cual, términos como *motivo*, *frase*, *tema*, *sección o parte* permiten dividir a la obra en fragmentos pequeños; mientras que los términos *introducción*, *exposición*, *re exposición*, *punteo*, *coda*, *desarrollo* servirán para describir a la obra en general.

La organización de las ideas musicales en una composición se constituyen en la estructura o forma de la obra, el compositor en una pieza musical puede adoptar una forma preestablecida, reestructurarla o crear una nueva. (Zamacois, 1960)

Amazonas Runa - Gente amazónica

Tradicional ecuatoriano  
Canta Grupo "Kallari Pacha"  
Transcrito por Dr. Phil Wilhelm  
<http://www.youtube.com/user/drphilwilhelm?feature=watch>

♩ = 95



La forma es A, B - Violín luego voz.

*Ejemplo musical 1 Canción Amazonas Runa, tomada del libro  
Música del Pueblo Kichwa.*



En la transcripción musical precedente, podemos observar una notación aproximada de la canción “Amazonas Runa”, cuyo formato está escrito para un grupo instrumental mixto, entendemos que partiendo de la recopilación realizada por el Dr. Phillip Wilhelm, ya se plantea un ordenamiento y concepción formal de la obra que nosotros tomaremos como referencia para nuestro trabajo arreglístico y compositivo, que brevemente explicaremos para conocer como están estructurada la mayoría de la música del pueblo Kichwa.

“Amazonas Runa”, esta dividida en dos secciones de ocho compases cada una, en la primera sección el violín expone el tema de la canción y en la repetición la misma melodía es presentada por la voz; en las transcripciones encontradas en el libro “Música del pueblo Kichwa” es muy común tener una melodía que se repite varias veces, alternándose entre el violín y la voz, estas indicaciones están explicadas en la parte inferior del ejemplo musical uno.

Para la construcción de los arreglos es muy importante conocer la forma de las canciones, pilar fundamental sobre el cual sustentaremos el trabajo arreglístico, pues, en cada sección o parte existente de la obra se pueden insertar variaciones temáticas que eviten la monotonía del discurso musical; además se pueden añadir introducciones y desarrollos de los motivos del tema principal o del acompañamiento, para poder extender la obra cuando el material sonoro es muy corto, como vemos en el ejemplo musical precedente, un solo tema y ritmo se repiten en todos los instrumentos.

### **2.3.2. Textura**

Al construir un arreglo es importante tomar en cuenta las diferentes texturas utilizadas en la escritura instrumental, valorar si una melodía puede ser interpretada por un solo instrumento o varios y que a la vez estos elementos interactúen entre sí, puede ser de gran ayuda si buscamos contrastar secciones de la obra original, este factor puede incidir en el estilo de la pieza musical y por ello será importante entender

hasta que punto se puede cambiar la textura de una obra para mantener o reemplazar su contenido.

En la mayoría de piezas musicales, el sonido puede ser opaco, pesado y continuo en otros casos es ligero y con una base sólida sin mucho peso, según Bennett (2008) la textura musical es la combinación o entrelazamiento de sonidos, muy parecido a como se entretejen las lanas de una tela.

En la música existen cuatro tipos de textura musical:

### 2.3.2.1. Textura monódica

Este tipo de textura es una de las más antiguas que existe y fue utilizada en el canto llano, la cual lleva una sola línea melódica, esta puede ser interpretada por uno o varios instrumentos al mismo tiempo. (Bennett, 2008)



The image shows a musical score for a string quartet. The staves are labeled Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Viola staff is highlighted with a red box. The score starts at measure 32. The Viola part has a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes, and then a series of beamed eighth notes. The other instruments (Violin I, Violin II, and Cello) have whole rests throughout the shown measures.

*Ejemplo musical 2 Textura monódica tomada del Arreglo Amazonas Runa de David Tinitana entre los Compases 32 al 39*

En el ejemplo musical dos podemos observar en el arreglo “Amazonas Runa” que la melodía se encuentra en la viola mientras que los demás instrumentos del cuarteto de cuerdas están en silencio, en este arreglo se planificó dejar sola a la viola en contraposición a un *tutti* instrumental antes y después de esta sección que tiene una textura monódica.

### 2.3.2.2. Textura homofónica

Esta textura fue utilizada por los compositores del clasicismo, hoy en día es una de las texturas preferidas por músicos populares, se la

conoce como melodía con acompañamiento y esto se debe a que lleva una melodía con un acompañamiento de acordes que mantienen el mismo ritmo. (Ídem)



*Ejemplo musical 3 Textura homofónica tomada del arreglo Ahora estas aquí, mañana nose de David Tinitana entre los Compases 8 al 11*

En el ejemplo musical tres podemos observar que la melodía principal está en el violonchelo en un registro medio grave, mientras que el acompañamiento se encuentra en los demás instrumentos del cuarteto, esta forma de presentar a la melodía con acompañamiento no es común, debido a que en la mayoría de música que utiliza esta textura, la melodía principal va en la voz más aguda en donde puede ser mejor apreciada, sin embargo se la puede utilizar en cualquier registro e instrumento.

### 2.3.2.3. Textura polifónica o contrapuntística

La textura polifónica tuvo su auge en el periodo barroco, en donde la fuga y el canon son su máxima expresión, estas dos formas musicales son similares, en ellas existe una idea musical que se va repitiendo por voces o instrumentos, misma que es contrastada por dos o más líneas melódicas de igual importancia que van uniéndose entre si. (Ídem)

Score

# Ichushami Rikani - Abandono

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

$\text{♩} = 105$



Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*Ejemplo musical 4 Textura polifónica tomada del arreglo Ichushami Rikani Runa de David Tinitana entre los Compases 1 al 19*

En el ejemplo musical cuatro observamos que el tema principal (rojo) se encuentra en el violín II, para luego pasar al violín I, violonchelo y viola, el primer contrapunto (azul) se incorpora en el compás número seis con anacrusa en la voz de violín II, para luego pasar al violín I, cello y viola; como vemos, hasta ahora tiene un patrón en el intercambio de voces que se repetirá a lo largo del arreglo, el segundo contrapunto (verde) se encuentra en el compás

diez con anacrusa en la voz de violín II, la misma está superpuesta con el tema principal y el contrapunto I, los contrapuntos encontrados en este arreglo tienen una melodía que funciona por si sola, y la unión de estas crea una polifonía.

#### 2.3.2.4. Textura heterofónica

En la textura musical heterofónica “*todos tocan, al mismo tiempo, diferentes versiones de la melodía. Por ejemplo, una voz o un instrumento toca una melodía simple, mientras otra presenta una versión mas elaborada y ornamentada de la misma,...la textura heterofónica puede encontrarse en la música folklórica de ciertos países europeos y en la música de culturas orientales*” (Bennett, 2008, p.16).



The musical score displays four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 45 to 49 are shown. Violin I and Violin II are marked with a red box, indicating they play the main melody. Viola and Cello are marked with a blue box, indicating they play the accompaniment. The dynamic marking *mf* is present for all instruments.

*Ejemplo musical 5 Textura heterofónica tomada del arreglo Akankawlla Warmika de David Tinitana entre los Compases 45 al 49*

En el ejemplo musical cinco podemos observar la melodía principal en el violín I mientras que el violín II crea una textura heterofonía la cual utiliza la misma melodía a un intervalo de tercera descendente e interpretando las notas más importantes de esa melodía, mientras que la viola y el cello realizan un acompañamientos con el mismo de textura.

### 2.3.3. Ritmo

Es la agrupación de sonidos de acuerdo a su duración y acentos, se puede percibir el ritmo al sentir un pulso estable llamado tiempo, cada uno de estos tiempos tiene diferentes acentos, por lo cual el oído los organiza por grupos, a estos grupos se los llama compases, y son los que definen el ritmo de una pieza musical.(Ídem)

El ritmo es el corazón de una obra, es el elemento que proporciona a las notas un lugar en el *tempo*. Tomando en cuenta estas características hay varias técnicas que se pueden utilizar para modificar y variar el ritmo en un arreglo, como por ejemplo, el cambio de compás de una obra o el cambio de género, mismos que no serán aplicados en el presente.

#### 2.3.3.1. Polirritmia

La polirritmia se produce cuando dos o más ritmos son diferentes y se interpretan al mismo tiempo, con un resultado contrastante entre si. La utilización de polirritmias nos ayudará a mantener en los arreglos una rítmica variada. (Ídem)



*Ejemplo musical 6 Polirritmia tomada del arreglo Cantos de Matrimonio de David Tinitana entre los compases 18 al 23*

En el ejemplo musical seis observamos la polirritmia que existe entre las voces del violín 1, violín 2 y cello, cada una tiene un ritmo distinto, mientras que la melodía se encuentra en la voz de la viola; como vemos en este ejemplo la polirritmia va ligada



directamente al acompañamiento rítmico del arreglo, más no al melódico.

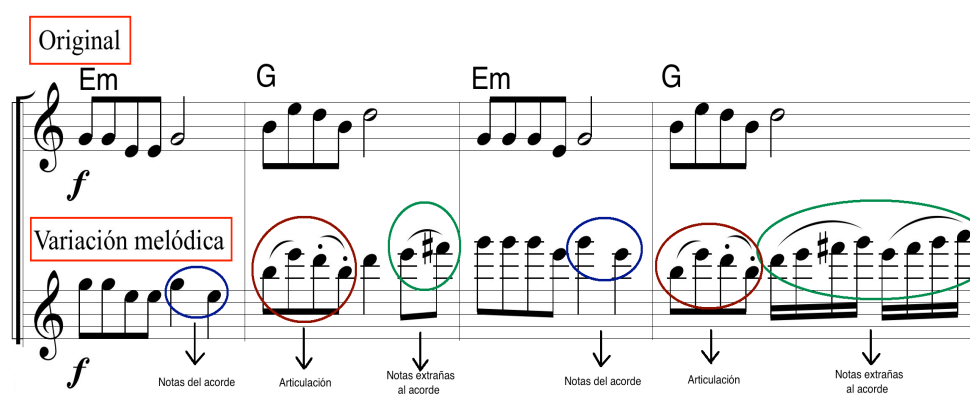
### 2.3.4. Melodía

El conjunto de sonidos a diferentes alturas, estructurados de tal manera que tengan sentido para el oyente, es lo que básicamente se conoce como melodía, en la cual aspectos como el ritmo, el sistema tonal o atonal, fraseo, distancia entre notas y el contorno con notas ascendentes o descendentes influyen en la misma. En muchos casos es considerada la parte más importante de la música. (Ídem)

Respecto a los arreglos musicales, variar la melodía es una herramienta que se debe conocer, a través de esta técnica se podrá modificar un fragmento melódico cada vez que se repite, a este procedimiento Kawakami (1975) lo denomina “Variaciones melódicas”.

#### 2.3.4.1. Variación melódica.

En la variación melódica se pueden cambiar varios aspectos de la melodía, utilizando las articulaciones como el *legato*, *staccato*, *acento*, *marcato*, etc... Se modifica la forma de ejecución de cada instrumento musical y con ello se obtiene una variación de la melodía original. Además de este recurso, se podrán añadir ornamentaciones melódicas basadas en notas acordales y extrañas al acorde, sin perder la estructura melódica inicial. (Kawakami, 1975)

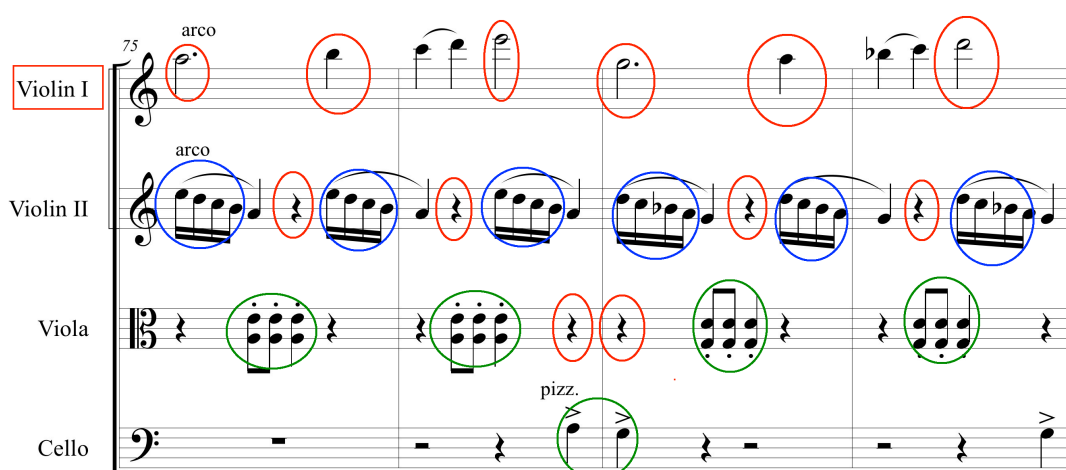


*Ejemplo musical 7 Variación melódica tomada del arreglo Ahora estas aquí, mañana nose de David Tinitana entre los compases 62 al 65*

En el ejemplo musical precedente se pueden apreciar los distintos tipos de variación melódica utilizando notas acordales, notas extrañas y elementos de articulación.

### 2.3.4.2. Filler

Por lo general, en la mayoría de melodías se producen espacios de reposo melódico evidenciados a través de notas largas o silencios, a estos puntos de descanso Kawakami los denomina “*Dead Spot*” y son los espacios adecuados para la creación de Fillers, estructurados en base de pequeños fragmentos rítmico melódicos que interactúan con el tema principal. (Ídem)



*Ejemplo musical 8 Filler tomado del arreglo Kaparishami Kayakani de David Tinitana entre los compases 75 al 78*

En el ejemplo musical ocho podemos observar que la melodía principal se encuentra en la voz de violín I, en la cual se ha señalado de color rojo los puntos muertos por medio de notas largas, pero en las otras voces también observamos estos “*Dead Spot*” por medio de silencios; en el violín II se encuentra el primer tipo de filler en el cual se utiliza contra frases melódicas, mientras que en la viola y el cello se ha utilizado el segundo tipo de filler por medio de ataques rítmicos.

### 2.3.4.3. Contra melodía

En un arreglo es importante fortalecer la melodía principal mediante un proceso de interacción con melodías secundarias

contrastantes denominadas contra melodías, estas se contraponen simultáneamente a la idea musical principal sin opacarla, por ello siempre se encuentran por debajo de ella. Por lo general a la contra melodía se la desarrolla con notas del acorde que se mueven suavemente y sin adornos, evitando el movimiento paralelo con el tema principal. (Ídem)



The musical score shows four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello (bottom). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score covers measures 89 to 93. Violin I plays a melodic line with eighth and quarter notes. Violin II plays a counter-melody with dotted half notes. Viola plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Cello plays a counter-melody with eighth and quarter notes.

*Ejemplo musical 9 Contra melodía tomada del arreglo Danza de la chicha de David Tinitana entre los compases 89 al 93*

En el ejemplo musical nueve podemos observar que la melodía principal se encuentra en la voz de violín I, mientras que el violín II y el violonchelo presentan dos contra melodías diferentes, complementadas con el acompañamiento rítmico de la viola.

### 2.3.5. Armonía

*“La palabra armonía se produce cuando dos o más notas diferentes suenan a la vez, formando un acorde. La palabra armonía se utiliza de dos maneras diferentes: para hacer referencia a las notas escogidas para formar un acorde y, en un sentido más amplio, para describir la sucesión a la progresión de los acordes a lo largo de una composición”* (Bennett, 2008, p.13)

La armonía es una herramienta básica para el arreglista, ya que con esta se puede cambiar el estilo de una canción. La armonía trabaja directamente con las sensaciones, aquí se puede utilizar una técnica llamada re-armonización que básicamente es sustituir los acordes

originales de una obra por otros acordes, los intervallos son parte fundamental de la misma así que se puede cambiar la tonalidad para facilitar la ejecución de cierto tipo de instrumentos, o también cambiar las progresiones originales de la obra para darle un color distinto. (Vergés, 2007)

En lo que respecta a la armonía como punto de partida para el arreglo musical, los sistemas tonales-modales y atonales son los más utilizados.

### 2.3.5.1. Tonalidad y modalidad

La tonalidad es uno de los procedimientos más conocidos en el mundo, por ser equilibrado con intervallos consonantes entre sí, y sonoridades peculiares, por otro lado la modalidad y los sistemas de carácter étnico son menos conocidos, sin embargo en los últimos años se ha explorado de nuevo estas sonoridades que se perdieron alrededor del siglo XV. (Ídem)

La base de la tonalidad-modalidad son las escalas musicales, por lo general cuentan con siete sonidos más la repetición de su nota principal, en la tonalidad existen dos tipos de escalas: mayores y menores, en la modalidad existen varias escalas que se relacionan entre sí, finalmente la escala pentatónica que cuenta con cinco sonidos es una de las más utilizadas en el pueblo Kichwa de la provincia de Napo para la creación de su música.



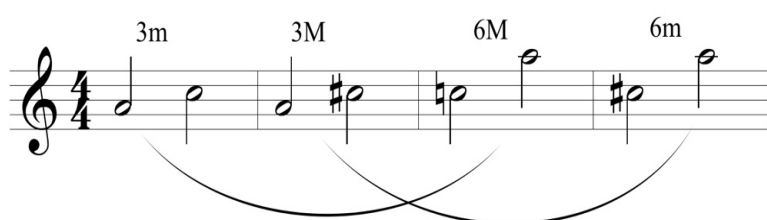
*Ejemplo musical 10 Escala de do mayor y do menor*



*Ejemplo musical 11 Escala pentáfona de do*

### 2.3.5.2. Armonización a dos voces por terceras y sextas

En la música tonal un acorde triada esta conformado por tres notas las cuales están separas por intervalos de tercera, estas pueden ser mayores o menores y al invertir estas notas conseguimos tener intervalos de sexta menor o mayor respectivamente como veremos en el ejemplo musical 12. Por estas características la armonización a dos voces por terceras y sextas es la más usada y básica al hacer un arreglo musical.(Kawakami, 1975)



*Ejemplo musical 12 intervalos de tercera y sexta*



*Ejemplo musical 13 Armonía por terceras y sextas tomada del arreglo Kaparishami Kayakani de David Tinitana entre los compases 33 al 46*

En el ejemplo musical 13 en la voz de violín I y violín II se puede observar la armonización por terceras, aunque el intervalo entre notas sea de décima no afecta a esta técnica debido a que es un intervalo de tercera extendida lo cual significa que sobrepasa la octava. En la voz de viola y cello también se armoniza a dos voces aunque en este caso se utiliza varios intervalos para hacer la segunda voz con cuartas, terceras, sextas.

### 2.3.5.3. Modulación

La modulación en los arreglos nos sirve para transportar la melodía o alguna sección de la obra a otra tonalidad, pues el mantenerse en un solo sistema tonal o pentatónico nos produce inmovilidad armónica y con ello la música es estática, aunque se trabaje algunas variaciones en la melodía. El quedarse en una sola tonalidad puede causar cansancio en el oyente y entre más dure una obra es más notable su monotonía en la sección armónica.(Vergés, 2007)

Existen varios tipos de modulaciones; por lo general se utiliza la modulación por dominante esto quiere decir que antes de transportarse a otra tonalidad siempre hay que exponer el V7 de esa tonalidad, aunque también se puede modular por cromatismo o por acorde pivote, procesos que no serán abordados teóricamente, debido a que no fueron utilizados en nuestro trabajo arreglístico.



The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature changes from F#m to Em at measure 45, indicated by a red box and the label 'F#m V/Em Em'. The dynamics are marked as *mf* for measures 44-45 and *f* for measures 46-47. The instruction 'arco' is present for Violin I, Violin II, and Viola in measures 46-47.

*Ejemplo musical 14 Arreglo Ahora estas aquí, mañana nose de David Tinitana entre los compases 44 al 47*

En los primeros dos compases del ejemplo musical 14 la obra se encuentra en la tonalidad de Fa# menor y por un acorde de dominante sin tercera modulamos a la tonalidad de Mi menor en la siguiente parte del arreglo.

#### 2.3.5.4. Atonalidad

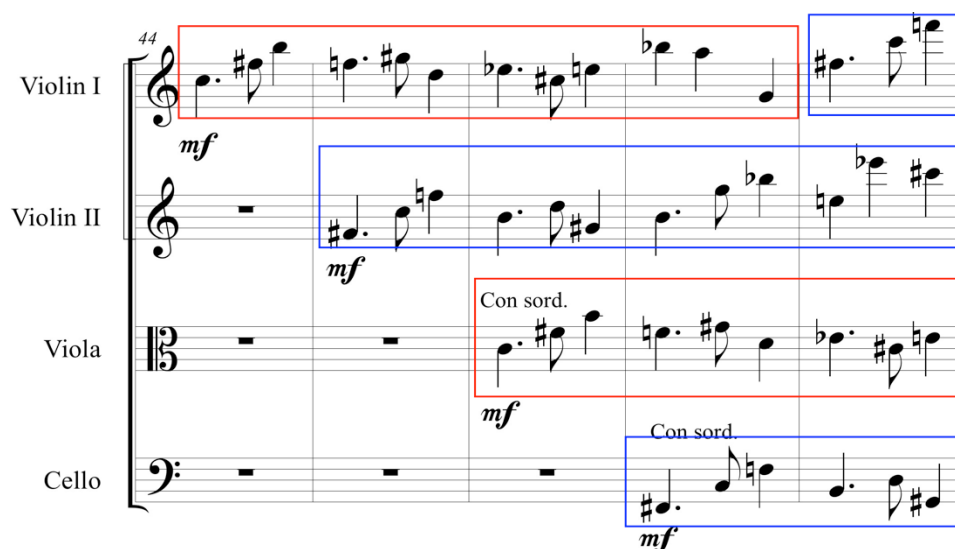
Hablar sobre atonalidad es un poco ambiguo, ya que por definición se podría decir que es ausencia de tonalidad pero realmente es la inexistencia de los sistemas de organización consonantes. (Ídem) para poder trabajar en la atonalidad se ha planteado algunos sistemas importantes para evitar la jerarquía musical, como la escala hexatónica o de tonos enteros que consta de seis sonidos que estas separados por intervalos de un tono entre notas y el dodecafonismo que es un sistema en el cual se emplea una serie de doce sonidos sin que se repitan ninguno hasta la culminación de todas las notas de la escala cromática.



The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 73 and 74 are highlighted with a red box, and measures 75 and 76 are highlighted with a blue box. The first hexatonic scale (measures 73-74) consists of the notes D, E, F#, G#, A, and B. The second hexatonic scale (measures 75-76) consists of the notes F, G, A, B, C, and D#.

*Ejemplo musical 15 Hexafonia tomada del arreglo Danza de la chicha de David Tinitana entre los compases 73 a 76*

En el ejemplo musical 15 se puede apreciar que en los dos primeros compases se encuentra la escala hexatónica de “do” la cual consta de las siguientes notas; do, re mi, fa#, sol# y sib, mientras que en los siguientes dos compases se encuentra la escala hexatónica de “fa” que consta de las siguientes notas; fa, sol, la, si, do# y mib.



Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

mf

Con sord.

Con sord.

mf

mf

*Ejemplo musical 16 Dodecafonismo tomado del arreglo Danza de la chicha de David Tinitana entre los compases 44 a 48*

En el ejemplo musical 16 se puede observar en los primeros cuatro compases del violín I la serie dodecafónica utilizada en el arreglo, en el violín II se utilizó la misma serie pero transportada al tritono, las siguientes voces y la dinámica del arreglo se maneja de la mismas manera.

### 2.3.6. Timbre

En los arreglos musicales es muy importante la innovación, y los sonidos característicos que logran producirse en los diferentes instrumentos como tocar con el leño del arco, o el *pizzicato* en los instrumentos de cuerda frotada, debido a esto el timbre permite al arreglista darle particularidades únicas a su forma de escribir música, por ello es importante mencionar algunas de las innovaciones tímbricas en los arreglos para cuarteto de cuerdas.

#### 2.3.6.1. Técnicas extendidas

Hablar sobre las técnicas extendidas es complicado en esta época, principalmente por la ambigüedad en el término, lo que antes se conocían como técnicas extendidas hoy pueden ser consideradas técnicas convencionales, como sucedió con el *pizzicato* y el tocar con el leño del arco; pero realmente, ¿que son las técnicas extendidas? en ninguna fuente fiable se ha logrado encontrar este concepto



definido, en este proyecto las vamos a calificar como aquellas técnicas que no son convencionales, es decir que no son utilizadas con frecuencia en los instrumentos de cuerda frotada.



60

Nota mas aguda  
arco

Violin I

*p*

Violin II

Sul tasto  
arco

Viola

*mp*

Percutir en la tapa superior

Cello

*mf*

*Ejemplo musical 17 Técnicas extendidas tomadas del arreglo Danza de la Chicha de David Tinitana entre los compases 60 a 63*

En ejemplo musical 17 se ha utilizado varias técnicas extendidas, entre ellas tocar la nota más alta del instrumento y se la ha representado con una simbología distinta a la convencional, en este mismo ejemplo se puede observar otra técnica denominada *sul tasto* que consiste en tocar sobre el diapasón de la viola u otro instrumento se cuerda frotada, por último en la voz de cello se puede apreciar una técnica que en esta época sé la está utilizando con frecuencia y consiste en percutir sobre la tapa o caja de resonancia del instrumento.



Violin I

Violin II

Viola

Cello

18

Con sord.

*mp*

Con sord.

*mp*

Soplar en las efes de resonancia

*mf*

Percutir en la tapa superior

*p*

*Ejemplo musical 18 Técnicas extendidas tomadas del arreglo Danza de la Chicha de David Tinitana entre los compases 18 al 24*

En el ejemplo musical 18 se utilizó una técnica extendida que no se ha planteado antes en los instrumentos de cuerda frotada, en donde se tiene que soplar dentro de las efes de resonancia, esta técnica permite dar una sonoridad airosa que en este arreglo sirve como acompañamiento, y se la ha representado con una simbología que no es habitual.

## Capítulo 3

### 3. Análisis de los elementos para la elaboración de los arreglos musicales

En el presente capítulo se pretende abordar de manera más directa la realización de un arreglo musical, hemos tomado dos de los diez arreglos musicales elaborados que pretenden ser una muestra de la forma estructural y elementos armónicos utilizados en el presente trabajo; además, en ellos se podrán observar los elementos arreglisticos utilizados, esto ayudará al lector a comprender de mejor manera la realización de un arreglo de este género musical para cuarteto de cuerdas.

#### 3.1. Análisis del arreglo Amazonus Warmi 2

Este arreglo presenta algunos cambios en comparación con la fuente original tomada del Libro “Música del Pueblo Kichwa”(observar en los anexos). Lo primero que se puede apreciar en el arreglo con la obra original, es el cambio de la instrumentación, incorporación de nuevas partes o secciones, modificaciones en la melodía y acompañamiento, aunque las progresiones armónicas de esta obra se mantiene.

##### 3.1.1. Análisis formal-estructural

El arreglo tiene una forma tripartita esto quiere decir que consta de tres partes A - B - A` más la introducción la cual consta de dos secciones. La parte A es la exposición de dos temas “c” y “a” con sus repeticiones variadas, la parte B es el desarrollado de los motivos principales de “a” y “c”, en la parte A` se re exponen los dos temas y se añade una pequeña coda como se puede observar en la Tabla dos.

Tabla 2 Estructura formal del arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana

Introducción					A		B	A'	
1	2				c	c'	Desarrollo de los motivos de a y c	a	c'
Elementos de a	a	puente	b	puente	a	a'		a'''	c
					a''	a'''		coda	
					puente				



Para desarrollar la obra se añadieron dos partes que no constaban en la transcripción; una introducción y desarrollo, debido a que la estructura formal de la obra original consta de tres partes marcadas por su instrumentación, como podemos observar en la tabla tres.

*Tabla 3 Estructura formal de la transcripción Amazonus Warmi 2 de Phillip Wilhelm*

<b>A instrumental</b>				<b>B cantada</b>		<b>A' instrumental</b>	
a	punteo	b	punteo	c	a	a	punteo (coda)

Hay que acotar que la parte A de la transcripción es igual a la segunda sección de la introducción del arreglo, mientras que la parte A del arreglo es la unión de la parte B y A' que existe en la transcripción.

### 3.1.1. Análisis estructural-armónico

En la parte estructural - armónica del arreglo se ha conservado en gran medida las progresiones armónicas de la transcripción, sin embargo, en las partes añadidas se han creado nuevas armonías.

*Tabla 4 Estructura armonica de la Introducción del arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana*

<b>Introducción</b>									
<b>1</b>					<b>2</b>				
Gmaj7	G	Esus2	Esus2	G	a	p	b	p	
					G	Em	Em	Em	G

En la primera sección introducción se plantea una armonía con tensiones utilizando los acordes básicos del arreglo que son G y Em, mientras que en la segunda sección de la introducción se mantienen los acordes G y Em como triada, esto se observa en la tabla cuatro.

Tabla 5 Estructura armónica de la parte A del arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana

A												
c		c'		a		a'		a''		a'''		p
C	G	C	G	G	Em	G	Em	G	Em	G	Em	Em

La parte A del arreglo conserva la misma armonía de los temas “c”, “a” y puente que se encontraron en la transcripción que contiene solo tres acordes C - G - Em como se observa en la tabla cinco.

Tabla 6 Estructura armónica de la parte B del arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana

B													
G	Em	Bm	G	D	Bm	F#°	D	Am	F#°	C	Am	Bm	D

En la parte B del arreglo se ha utilizado la progresión I - vi - iii - I - V - iii - vii° - V - ii - vii° - IV - ii - iii - V en la tonalidad de sol mayor como se observa en la tabla 6.

Tabla 7 Estructura armónica de la parte A` del arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana

A`									
a		c`		a'''		c		coda	
G	Em	C	G	G	Em	C	G	C	G

En la parte A` del arreglo se re-exponen los temas “a” y “c” más la coda, las cuales tiene la mismas armonía utilizada en la parte A como se observa en la tabla cinco y siete, la coda tiene una cadencia IV - I.

### 3.1.2. Análisis de los elementos utilizados en el arreglo

Para evitar la monotonía, en el arreglo se han utilizado varios recursos musicales en distintas partes de la obra, por este motivo, se manejan algunos procedimientos mencionados en el capítulo dos acerca de los aspectos que se deben considerar para realizar los arreglos musicales.

En la primera sección de la introducción se utilizó el ritmo original de la obra modificado, se cambió la duración de las figuras originales al

doble de su valor, mientras que todas las voces están en una textura heterofónica; en la voz del violín I hay notas escapadas, notas de paso y anticipaciones respectivamente, que aparecen señaladas de color azul en el ejemplo musical 19.



Ejemplo musical 19 Arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana primera sección de la introducción

En la segunda sección de la introducción se utilizó la técnica de armonización por terceras en donde el violín I lleva la melodía principal del tema “a” y el violín II la armonización por terceras mientras que en el tema “b” la viola lleva la melodía y el cello la armonización. Hay que acotar que en los puentes se utiliza una textura heterofónica.

En el tema “c” de la parte A se expone el tema original en el violín I mientras que los demás instrumentos realizan el acompañamiento creando una textura homofónica como se observa en el ejemplo musical 20.



Ejemplo musical 20 Arreglo amazonus Warmi 2 de David Tinitana tema c

En la sección “c`” de la parte “A” se utiliza una variación melódica del tema “c” en el violín I mientras que en los demás instrumentos se cambia el acompañamiento como se puede observar en el ejemplo musical 21.



*Ejemplo musical 21 Arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana sección c`*

En el ejemplo musical 22 observamos que el cello lleva la melodía del tema “a” mientras que los demás instrumentos realizan un acompañamiento armónico con notas largas.



*Ejemplo musical 22 Arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana tema a*

En la sección “a`” el tema principal es desarrollado por el violín II con algunas modificaciones en el ritmo y adición de notas a la melodía modificado, en el último compás del ejemplo musical 23 a la viola se le agrega un filler esto sirve como un pequeño puente de paso a la siguiente sección.



Ejemplo musical 23 Arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana tema a`

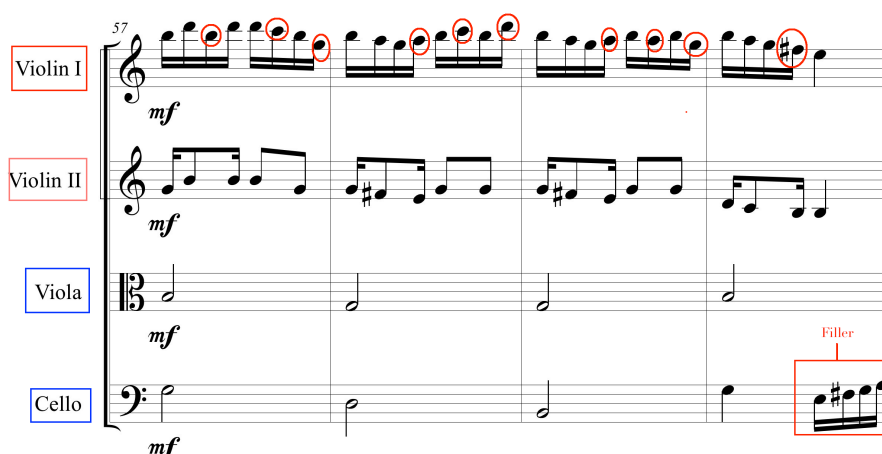
En la sección “a`” se puede observar que tenemos una monodia en la voz de viola, en donde se aprecia una variación rítmica de la melodía en el primero y tercer compás del ejemplo musical 24, mientras que el cuarto compás del violín I y II hay un filler.



Ejemplo musical 24 Arreglo Amazonus Warmi 2 de David Tinitana tema a`

En la sección “a`” tenemos una variación melódica en la voz del violín I, mientras que en el violín II hemos desarrollado una armonización por terceras utilizando el tema “a” sin ninguna variación; por otro lado, la viola y el cello acompañan con notas largas y al final de esta sección se realiza un filler para ir al puente.





Ejemplo musical 25 Arreglo Amazonus Warmi 2 Runa de David Tinitana tema a'''

En la parte B del arreglo se desarrollaron los motivos de los temas “a” y “c”, se conservó la estructura rítmico-melódico del motivo y se cambio la armonía en cada repetición del motivo.



Ejemplo musical 26 Arreglo Amazonus Warmi 2 Runa de David Tinitana primeros seis compases del desarrollo

Para finalizar en la parte A` se re-exponen de forma literal los temas “a” y “c” como se ve en la tabla 2, mientras que en la coda final se expone el tema “c” con una pequeña variación en su ultimo compás siendo este un filler con el cual se va a terminar el arreglo.

A musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violin I part is marked with a red box around the first measure and a red circle around the final measure. The Violin II, Viola, and Cello parts are each marked with a red circle around the final measure. The score is numbered 95 at the beginning of the Violin I staff.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*Ejemplo musical 27 Arreglo Amazonus Warmi 2 Runa de David Tinitana Coda*

## PARTITURA ANALIZADA DEL ARREGLO AMAZONUS WARMI 2 DE DAVID TINITANA

Score

### Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

Cuarteto de Cuerdas      Maxi Shiguango  
Arr: David Tinitana

**Introducción 1**  
♩ = 90      Ritmo de "a" al doble de tiempo

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*p*      *mf*      *p*

**Introducción 2**  
10 *a*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf*      Armonización por terceras      *mf*

**puente**      **b**  
18

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*f*      *f*      *f*      *mf*

©

2

Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

26 puente

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *mf* Armonización por sextas *f*

33 *rit.* A Variación melódica de c c'

Vln. I *p* *f*

Vln. II *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

42 a

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *f*



Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

3

49 *a'* *p* Primera variación de a *a''*

Vln. I

Vln. II *mf* Segunda variación de a

Vla. *p* Filler *f*

Vc. *mp* Filler

56 *mf* Tercera variación de a *a'''*

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mf* Filler

Vc. *mf*

61 *f* puente *B* Motivo de a *mf*

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

50

## 5

David Isaías Tinitana Ortega

### 3.2. Análisis del arreglo Iluku Mama

El presente arreglo tiene algunos cambios a comparación de la transcripción (observar en anexos). Lo primero que se puede notar en el arreglo es el cambio en la instrumentación al igual que la incorporación de nuevas partes o secciones además de cambios en la armonía, melodía y acompañamiento tomando en cuenta que siempre va a estar presente una de las mismas para que no se pierda el contexto de la obra.

#### 3.2.1. Análisis formal-estructural

El arreglo tiene una forma tripartita esto quiere decir que consta de tres partes A - B - A` más la introducción y coda. La parte "A" es la exposición del tema "a" con sus respectivas repeticiones las cuales se han variando en lo que respecta a la melodía y armonía, la parte "B" tiene dos secciones; en la primera sección se desarrolla el tema "a" y en la segunda sección se adicionan nuevos elementos, en la parte "A`" se re-expone el tema "a" variado y una pequeña coda como se puede observar en la Tabla ocho.

Tabla 8 Estructura formal del arreglo Iluku Mama de David Tinitana de David Tinitana

Introducción	A				B		A`		
elementos de a	a	a`	a``	a'''	1	2	a'''	a``	coda
					Motivos de a	Elementos nuevos			

En el arreglo se añadieron dos partes que no constaban en la transcripción; una introducción y desarrollo, debido a que la estructura formal de la obra original es bipartita mono temática esto quiere decir que consta de dos partes con un solo tema las cuales son marcadas por su instrumentación; la parte "A" es instrumental en contraposición a la parte "B" la cual es cantada como se observa en la tabla nueve.

Tabla 9 Estructura formal de la transcripción Iluku Mama de David Tinitana de David Tinitana

A Instrumental	B Cantada	
a	a`	coda

#### 3.2.2. Análisis estructural-armónico



En la parte estructural-armónica del arreglo se ha conservado en gran medida las progresiones armónicas de la transcripción tomando en cuenta que en este arreglo se trabajo armónicamente las modulaciones a diferentes tonalidades y no la rearmonización, mientras que en las partes que fueron añadidas al arreglo se ha creado nuevas armonías.

Tabla 10 Estructura armónica de la Introducción del arreglo Iluku Mama de David Tinitana

Introducción							
Em	C#m	Em	G#m	G	C#m7	G	Ebmaj7

En la introducción se ha planteado un enlace armónico en la tonalidad de mi menor con acordes prestados de la tonalidad de mi mayor y sol menor, el enlace se realiza por medio de los acordes básicos de la canción Em y G como se observa en la tabla 10.

Tabla 11 Estructura armónica de la parte A del arreglo Iluku Mama de David Tinitana

A											
a(mi menor)						a'(mi menor)					
Em	G	Em	G	Em		Em	G	Em	G	Em	E7
a''(la menor)						a'''(si menor)					
Am	C	Am	C	Am	F#7	Bm	D	Bm	D	Bm	B

La parte A del arreglo conserva la mismas progresiones armónicas de los temas originales, sin embargo se ha modulado a la menor en la sección “a''” y si menor en la sección “a'''”, las modulaciones se realizan por medio del acorde de V7 como se observa en la tabla 11.

Tabla 12 Estructura armónica de la parte B del arreglo Iluku Mama de David Tinitana

B																	
1																	
Em	C#m	Em	G#m	G	C#m7	G	Ebmaj7	Em	G#m	G	Eb	Em	C#m	Em	F#m7	F#7	
2																	
Bm	G#m	Fm	Dm	C#m	Em	Gm	Bbm	Bm	G#m	Fm	Dm	C#m	Em	Gm	Bbm	Am	Bbm

En la primera sección de la parte “B” se utiliza el mismo tipo de armonía que la introducción con acordes prestados de la tonalidad de mi mayor y sol menor mientras que en la segunda sección solo se utilizan triadas menores por medio de enlaces de terceras y segundas menores como se observa en la tabla 12.

Tabla 13 Estructura armónica de la parte A` del arreglo Iluku Mama de David Tinitana

A`											
a`´´´						a`					
Bm	D	Bm	D	Bm	B	Em	G	Em	G	Em	
						Coda					
			Em	G	Em	G	Em				

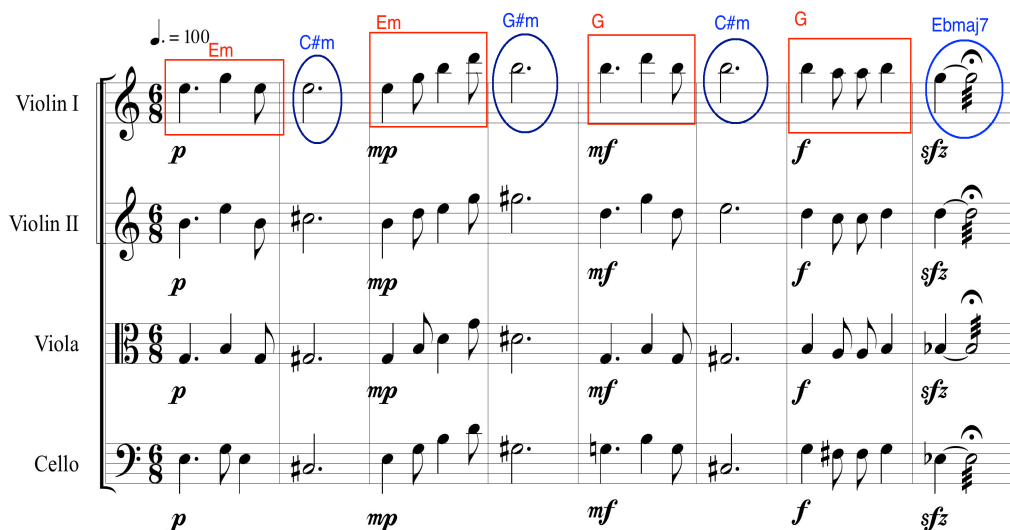
En la parte “A`” del arreglo se re-exponen el tema “a`´´´” y “a`” más la coda las cuales tienen la misma armonía utilizada en la parte A como se observa en la tabla 11 y 13.

### 3.2.3. Análisis de los elementos utilizados en el arreglo

En las distintas partes del arreglo se han utilizado varios recursos musicales para que no se vuelva repetitiva la obra, por lo cual se manejan algunos términos mencionados en el capítulo dos.

Para poder realizar la introducción se utilizó los primeros cuatro compases del tema “a”(rojo) añadiendo después de cada compás acordes prestados de la tonalidad de mi mayor y sol menor, todo esto marcado por una textura heterofónica como se observa en el ejemplo musical 28.

♩. = 100



Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*p mp mf f sfz*

Ejemplo musical 28 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana introducción

En el tema “a” de la parte “A” se expone el tema original en el violín I mientras que los demás instrumentos realizan el acompañamiento creando una textura homofónica como se puede observar en el ejemplo musical 29.



Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*mf*


Ejemplo musical 29 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana tema a

En la sección “a” se utiliza una armonización a terceras entre el violín I y el violín II mientras que la viola y el cello tiene un acompañamiento, creando una textura homofónica entre las voces agudas y graves. Para terminar esta sección en el último compás se ubica un acorde de E7 para modular a la tonalidad de la menor como se observa en el ejemplo musical 30.



Ejemplo musical 30 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana tema a`

En la sección “a`” se cambia la melodía al violín II a la cual se le han añadido notas para lograr una variación melódica del tema “a” mientras que la viola y el cello realizan el acompañamiento de esta melodía, el violín I con notas largas llevan una contra melodía muy sutil casi imperceptible, al finalizar esta sección en el último compás se ubica un acorde de F#7 para modular a la tonalidad de si menor como se observa en el ejemplo musical 31.



Ejemplo musical 31 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana tema a`

En la sección “a`” la melodía principal se encuentra en violín II y cello en donde se ha modificado la melodía añadiendo notas y cambiando el ritmo, logrando una variación melódico-rítmica del tema “a” mientras que la viola lleva un acompañamiento y el violín I tiene la contra melodía de este tema, al finalizar esta sección en el último compás se ha

puesto un acorde de “B” para modular a la tonalidad de mi menor como se observa en el ejemplo musical 32.



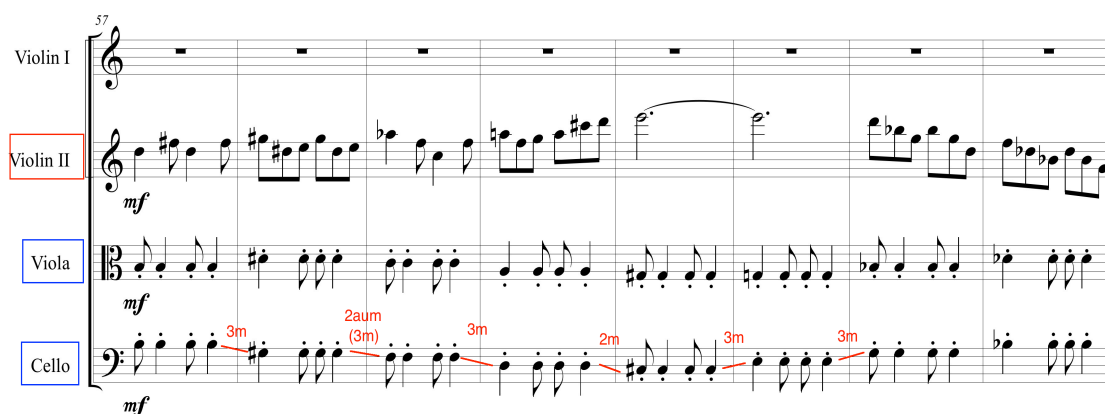
Ejemplo musical 32 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana tema a'''

En la primera sección de la parte “B” se emplea el mismo recurso utilizado en la introducción, desarrollando el tema “a” y empleando acordes de empréstito en donde se han puesto notas del acorde en las voces como se observa en el ejemplo musical 33.



Ejemplo musical 33 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana primera sección del desarrollo

En la segunda sección de la parte “B” se utiliza en la viola y el cello un acompañamiento con el ritmo principal de la obra, mientras que el violín II se propone una nueva melodía, hay que recordar que la armonía que se utiliza en esta sección es por medio de triadas menores y la progresión por intervalos de tercera y segunda menor como se observa en el ejemplo musical 34.



*Ejemplo musical 34 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana segunda sección del desarrollo*

Al repetirse la melodía en el violín de la segunda sección, se propuso una contra melodía en el violín II mientras que la viola y el cello continúan realizando el acompañamiento como se observa en el ejemplo musical 35.



*Ejemplo musical 35 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana repetición de la segunda sección del desarrollo*

En la parte A` se re-expone los temas “a`” y “a`” de forma literal, mientras que en la coda se utiliza el tema armonizado con todas las voces utilizando una textura heterofónica y al final se ha alargado el último acorde por tres compases añadiendo notas del acorde como se observa en el ejemplo musical 36 para concluir el arreglo al igual que la transcripción(véase en anexos).



Violin I

Violin II

Viola

Cello

*f*

*f*

*f*

*f*

*Ejemplo musical 36 Arreglo Iluku Mama de David Tinitana coda*

## PARTITURA ANALIZADA DEL ARREGLO ILUKU MAMA DE DAVID TINITANA

Score

### Iluku Mama - Hijo de la Noche

Cuarteto de Cuerdas      Maxi Shiguango  
Arr: David Tinitana

**Introducción**  
♩. = 100

**Motivos de a**

**Armonización por sextas**



Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

8

14

©



61



Iluku Mama - Hijo de la Noche  
Motivos de a

3

40

B 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p* *mp* *mf*

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f* *p* *mp*

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf* *f* *mf*

Motivos de a

B 2



58

Vln. I

Nueva melodía

Vln. II

Vla.

Vc.

64

Nueva melodía

Contra melodía

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This image shows three systems of musical notation for the piece 'Iluku Mama - Hijo de la Noche'. Each system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The first system starts at measure 58. The second system starts at measure 64 and features an orange box labeled 'Nueva melodía' over the Vln. I staff and a blue box labeled 'Contra melodía' over the Vln. II staff. The third system starts at measure 69 and features an orange box over the Vln. I staff and a blue box over the Vln. II staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

## 5

64



6

Iluku Mama - Hijo de la Noche

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Filler

*f*

*f*

*f*

*f*



## Conclusiones

Como resultado del presente trabajo de titulación es posible concluir:

1. El resultado del análisis de dos arreglos permitió entender que la aplicación de elementos académicos en la construcción de los arreglos, no modifican de manera simultanea todas las características rítmicas, armónicas o melódicas que representan a sus canciones. Es debido a todo esto que se puede concluir que los diez arreglos musicales para cuarteto de cuerdas basadas en las transcripciones tomadas del libro "Música del Pueblo Kichwa" logran expresar un cambio instrumental y de sonoridad en la música de este pueblo sin que este pierda alguna de sus características musicales, brindando nuevo repertorio al grupo de cámara llamado cuarteto de cuerdas.
2. En el entorno socio cultural de este pueblo indígena se conservan aun sus prácticas culturales, pero no se puede negar que la transculturización ha intervenido directamente en estas manifestaciones, con ello se visualiza una perdida de personalidad e independencia de sus tradiciones y costumbres.
3. En la música no conservan sus raíces en la utilización de instrumentos étnicos, aunque mantienen una simbiosis con instrumentos musicales occidentales y sus canciones,
4. El comercio que existía entre los pueblos indígenas del Ecuador ha permitido la existencia de similitudes musicales en lo que respecta a escalas, ritmo y armonía.
5. El cuarteto de cuerdas es un formato musical versátil que permite una amplia gama de sonoridades que se fusionan muy bien con la música étnica.
6. La utilización de los elementos musicales Europeos y Americanos, ya han experimentado los cambios y fusiones de instrumentación y sonoridades con la música de los pueblo indígenas.



## Bibliografía

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. Barcelona: Idea Books.
- Beltrando, M., Gut, S., Marschall, G., Pistone, D., & Tosi, D. (2001). *Historia de la música*. España: Espasa Calpe, S.A.
- Bennett, R. (2008). *Investigado los estilos musicales*. Madrid: Akal.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (SN). *Toribio de Ortiguea*. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronistas-coloniales-segunda-parte--0/html/00011b3c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_9.html#l\\_119\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronistas-coloniales-segunda-parte--0/html/00011b3c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#l_119_)
- Ecured. (2017). *Provincia de Napo*. Recuperado de: [https://www.ecured.cu/Provincia\\_de\\_Napo](https://www.ecured.cu/Provincia_de_Napo)
- Gobierno Autónomo descentralizado de Napo. (2014). *Historia de la Provincia*. Recuperado de: <http://www.napo.gob.ec/website/index.php/2014-10-20-20-31-18/cantones/19-la-provincia>
- González de Cossío. (2013). *La música clásica: el Cuarteto de Cuerdas*. Recuperado de: <http://www.eluniversalqueretaro.mx/content/la-musica-clasica-el-cuarteto-de-cuerdas>
- Kawakami, G. (1975). *Guía practica para arreglos de la Música Popular*. México: Yamaha Music Foundation.
- Santos, O. (2016). Qué son los arreglos musicales. Recuperado de: <https://escueladearreglosmusicales.wordpress.com/2016/07/24/que-son-los-arreglos-musicales/>
- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau.



Universidad de Cuenca

Wilhelm, P. (2012). *Música del Pueblo Kichwa*. Ambato: Pio XII.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor,  
S.A.



## **Anexos**

### Transcripciones de las obras analizadas

- Amazonus Warmi 2
- Iluku Mama

### Arreglos (Score y Particellas)

- Achi Yaya Jumandy
- Ahora estas aquí mañana nose
- Akankawlla Warmika
- Amazonas Runa
- Amazonus Warmi 2
- Dana de la chicha
- Ichushami Rikani
- Iluku Mama
- Kaparishimi Kayani

## Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

Autor: Maxi Shiguango

Canta Grupo "Kallari Pacha"

Transcrito por Dr. Phil Wilhelm

<http://www.youtube.com/user/drphilwilhelm?feature=watch>

♩ = 90

Bombo

Guiro

Guitarra

Voz

Violin

Bombo

Guiro.

Gtr.

Voz

Vln.

14

Bombo



14

Guiro.



14

Gtr.



14

Voz



14

Vln.



21

D.S. varias veces

Bombo



21

Guiro.



21

Gtr.



21

Voz



21

Vln.



## Iluku Mama - Hijo de la noche

Maxi Shiguango Canta

Grupo "Kallari Pacha"

Transcrito por Dr. Phil Wilhelm

<http://www.youtube.com/user/drphilwilhelm?feature=watch>

♩. = 100

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Maracas, Bass Drum, Guitar, Soprano, and Violin. The second system includes staves for Mrcs., B. Dr., Gtr., S, and Vln. The Maracas and Bass Drum parts consist of a continuous eighth-note pattern. The Guitar part features a similar eighth-note pattern with chord changes from Em to G and back to Em. The Soprano and Violin parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The second system introduces a repeat structure with first and second endings for the Mrcs., B. Dr., and Gtr. parts. The Mrcs. and B. Dr. parts end with a quarter rest, while the Gtr. part ends with a quarter note. The S and Vln. parts continue the melodic line with a half note and a quarter rest.

Maracas

Bass Drum

Guitar

Soprano

Violin

Mrcs.

B. Dr.

Gtr.

S

Vln.

## Achi Yaya Jumandy - Tio Abuelo Jumandy

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

$\text{♩} = 115$

*f*

*f*

*f*

*f*

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

17

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

33

pizz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*<sub>pizz.</sub>

*f*

*f*

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

51

arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

arco

*mf*

arco

*mf*

arco

*mf*

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

69

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

*f*

*f*

*f*

78

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

90

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



## Violin I

## Achi Yaya Jumandy - Tio Abuelo Jumandy

## Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

 $\text{♩} = 115$ 

Violin I musical score for 'Achi Yaya Jumandy - Tio Abuelo Jumandy'. The score is written in 6/8 time with a tempo of 115 beats per minute. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The dynamics are marked as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *arco* (arco). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

7 *f*

15 *mf*

23 *f*

31 pizz. *p*

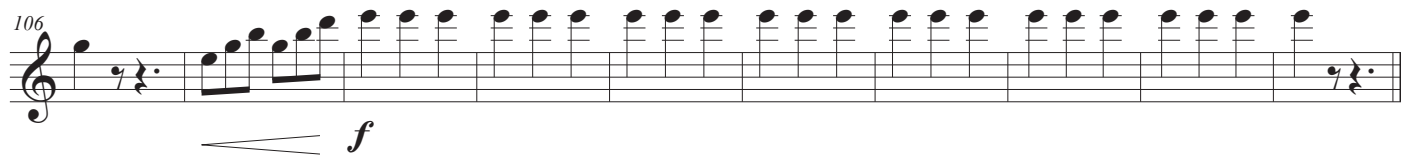
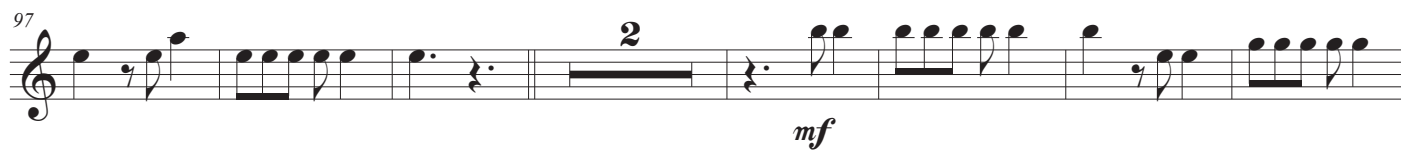
39 *f*

47 *arco* *mf*

56

65 *mf*

73 *f*



## Achi Yaya Jumandy - Tio Abuelo Jumandy

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 115

Violin II musical score for the piece "Achi Yaya Jumandy - Tio Abuelo Jumandy" by Anonimo, arranged by David Tinitana. The score is in 6/8 time, with a tempo marking of ♩. = 115. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of 8 staves of music, with measures numbered 7, 15, 22, 29, 37, 45, 54, 63, and 71. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final measure marked *f*.

7 *f*

15 *mf*

22

29 *f* pizz. *p*

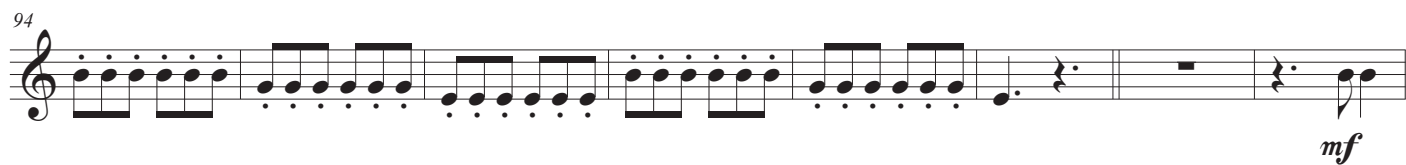
37 *f*

45 arco *mf*

54

63 *mf*

71 *f*



## Achi Yaya Jumandy - Tio Abuelo Jumandy

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 115

7

14

22

30

38

46

54

63

72

*f*

*mf*

*f*

*p*

pizz.

arco

*mf*

*f*

*mf*

*f*

80



88



96



103



110



Cello

# Achi Yaya Jumandy - Tio Abuelo Jumandy

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 115

*f*

8

17 *mf*

26 *f*

34 *p* *f*

41 pizz.

49 arco *mf*

59

68 *mf*


76 *f*

84

*mf*

91

Musical notation for exercise 91, bass clef. The notation shows a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F13

98 

104

*f*

110



110



## Ahora estás aquí, mañana nosé

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 115

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*p*

*f*

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

15

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

3

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

3

3

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*mf*

*mf* arco

*p*

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

arco

*f* arco

*f*

*f*

*f*

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

## Ahora estás aquí, mañana nosé

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 115

3

*p* *f*

9

14

*mf*

19

24

31

pizz.

37

44

*mf* *f* arco

50

*mf* *f*

56

63

67

3

V

*f*

## Ahora estás aquí, mañana nosé

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 115

Violin II score for the piece "Ahora estás aquí, mañana nosé" by Anonimo, arranged by David Tinitana. The score is in 4/4 time with a tempo of 115 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 66 measures across 11 staves. The piece begins with a 2-measure rest, followed by a melody starting on G4. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. The piece concludes with a final chord on G4 and a fermata.

Measures 1-2: 2-measure rest.

Measures 3-8: Melody starting on G4, with a 2-measure rest on A4.

Measures 9-13: Melody continues, marked *p*.

Measures 14-19: Melody continues, marked *f*.

Measures 20-25: Melody continues, marked *mf*.

Measures 26-31: Melody continues, marked *pizz.*

Measures 32-36: Melody continues, marked *pizz.*

Measures 37-42: Melody continues, marked *mf*.

Measures 43-48: Melody continues, marked *f*, with the instruction *arco*.

Measures 49-54: Melody continues, marked *mf*.

Measures 55-58: Melody continues.

Measures 59-62: Melody continues, marked *f*.

Measures 63-65: Melody continues, marked *f*.

Measure 66: Final chord on G4, marked *f*.

## Ahora estás aquí, mañana nosé

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 115

8 *p*

14 *mf*

20

26

34 pizz. *p* arco

39 *mf*

45 *f*

51 *mf*

59 *f*

65 *f*

## Ahora estás aquí, mañana nosé

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 115

9 *p* *f*

15 *mf*

21 *f*

27

34 pizz. *p*

39 arco

45 *f*

50 *mf*

56

62 *f*

66 *f*

# Akankawlla Warmika - Pájaro que canta como una mujer

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

*a tempo*

♩ = 110

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*



37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*mf*

*mf*

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*f*

*f*

*mf*

78

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

114

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

# Akankawlla Warmika - Pájaro que canta como una mujer

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

*a tempo*

♩. = 110

Violin I score for the piece "Akankawlla Warmika - Pájaro que canta como una mujer" by Anonimo, arranged by David Tinitana. The score is in 6/8 time, with a tempo marking of ♩. = 110. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 12, 19, 26, 32, 39, 47, 54, 61, and 69 indicated at the start of their respective staves. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte) and *p* (piano). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests and accidentals (sharps and flats).

12 *mf*

19 *f*

26

32 *mf*

39 *f* *mf*

47

54 *p* *mf*

61 *f*

69 *mf*



# Akankawlla Warmika - Pájaro que canta como una mujer

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

*a tempo*

♩. = 110

12

19

26

33

42

50

57

64

73

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*p*

*mf*

*f*

*f*



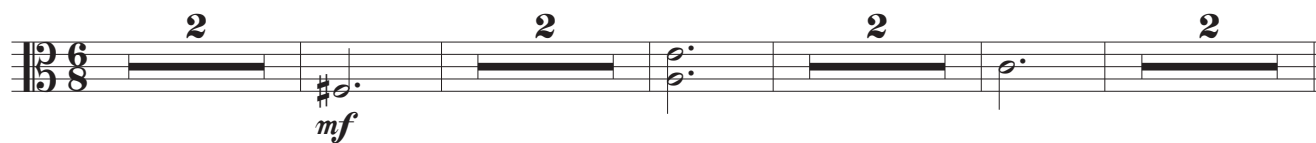
# Akankawlla Warmika - Pájaro que canta como una mujer

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 110



12





82



91



99



106



113



119



Cello

# Akankawlla Warmika - Pájaro que canta como una mujer

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 110

*p*

10 *a tempo*

*mf*

18

*f*

25

32

*mf*

41

*mf*

49

*p*

57

*mf* *f*

67

*mf*

75

83



94



102



109



116



Vc.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*mf*

*p*

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*p*

*mf*

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*mf*

## Amazonas Runa - Gente amazónica

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 95

Violin I score for 'Amazonas Runa - Gente amazónica'. The score is written in 8/8 time and consists of 10 staves of music. The tempo is marked as ♩. = 95. The score includes various dynamics (f, mf, p, rubato) and articulations (accents, slurs, trills). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some sections marked 'rubato'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 11, 20, 28, 43, 57, 65, 72, 80, and 94 indicated. The final measure is marked with a double bar line and a repeat sign.

## Amazonas Runa - Gente amazónica

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 95

2

*f*

8

*rubato*

*mf*

22

*f*

*p*

30

8

*f*

*p*

45

*mf*

50

54

*f*

60

*p*

*f*

75

*p*

8

*p*

89

1.

2.



## Amazonas Runa - Gente amazónica

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 95  
pizz.

*f*

8 *rubato* 7 *arco*  
*p*

22 *f* *p*

29 *mf*

37 *f*

44 *p* 8 *f*

58 *p* 8

72 *f* *p*

79 8 *p*

92 1. 2.

# Amazonas Runa - Gente amazónica

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 95      pizz.      2      2      rubato 7

16      4      arco      *mf*      *f*

27      *p*      8      *f*

41      *p*

48      8      *f*      *p*

62      8      *f*

76      *p*      *mf*

84      *p*

92      1.      2.

## Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

## Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango  
Arr: David Tinitana

[illegible]

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*f*

*p*

*mf*

*mp*

*f*

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*f*

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

## Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩ = 90

Violin I score for 'Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2'. The score is written in 2/4 time with a tempo of 90 beats per minute. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The key signature has one sharp (F#). The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

Staff 1: Measures 1-10. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*.

Staff 2: Measures 11-19. Dynamics: *f*.

Staff 3: Measures 20-28. Dynamics: *f*, *p*. Includes a rest of 8 measures and a *rit.* (ritardando) marking.

Staff 4: Measures 37-45. Dynamics: *f*, *p*.

Staff 5: Measures 46-56. Dynamics: *p*, *f*. Includes a rest of 3 measures.

Staff 6: Measures 57-63. Dynamics: *mf*, *f*. Includes a rest of 6 measures.

Staff 7: Measures 78-86. Dynamics: *p*, *f*.

Staff 8: Measures 87-92. Dynamics: *f*.

Staff 9: Measures 93-98. Dynamics: *f*.

## Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩ = 90

*p* *mf* *p*

14 *mf* *f* *rit.*

22 *f* *p* *mf*

38 *p*

49 *mf* *mf*

59 *f* *mf*

67 *f*

75 *p* *mf*

85 *f*

93

## Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩ = 90

18

30

40

51

61

71

82

93

*p* *mf* *p*

*f* *mf*

*f* *p* *mf*

*p* *p*

*f* *mf*

*f* *p*

*mf* *f*



Cello

# Amazonus Warmi 2 - Mujer amazónica 2

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩ = 90

*p* *mf* *p* **12**

22 *mf*

30 *f* *rit.* *p* *mf*

39 *f*

49 *mp* *mf* *f* **4**

63 *mf* *f*

73 *f*

82 *mf*

91 *f*

## Cantos de Matrimonio

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 140

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

con legno

mf

con legno

p

p

mf

Golpe en la tapa superior

p

p

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Rasgado

p

p arco

mf

29

Vln. I *f* pizz. con legno

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *p* Golpe en la tapa superior

38

Vln. I arco

Vln. II Rasgado

Vla. *mf*

Vc. *p*

47

Vln. I *p* arco

Vln. II *f*

Vla. arco *f*

Vc. arco *mf*

54

Vln. I pizz. *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* pizz.

Vc. *f*

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

74

arco

con legno

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*p*

*mf*

Golpe en la tapa superior

*mf*

*p*

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

pizz.

*mf*

Rasgado

*p*

arco

*mf*

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Rasgado

Rasgado

Golpe en la tapa superior

Soplar en las efes de resonancia

Soplar en las efes de resonancia

Soplar en las efes de resonancia

*p*

*pp*

## Cantos de Matrimonio

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

 $\text{♩} = 140$ 

Violin I score for 'Cantos de Matrimonio' by Anonimo, arranged by David Tinitana. The score is in 3/4 time with a tempo of 140 beats per minute. It consists of 93 measures across 10 staves.

Measure numbers and dynamics are indicated at the beginning of each staff:

- Staff 1:  $p$
- Staff 2:  $mf$
- Staff 3:  $p$  (con legno),  $f$  (5)
- Staff 4:  $p$  (con legno),  $p$  (arco), 2
- Staff 5: 2, arco
- Staff 6:  $p$  (pizz.),  $f$
- Staff 7: 64, arco,  $mf$
- Staff 8: 81 (con legno),  $f$  (5), arco
- Staff 9: 93,  $p$ , Rasgado, Soplar en las efes de resonancia

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The final measure (93) features a Rasgado (scordatura) and a Soplar en las efes de resonancia (sounding on the harmonics of the E string) section.

## Cantos de Matrimonio

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

 $\text{♩} = 140$ 

Violin II score for 'Cantos de Matrimonio' by Anonimo, arranged by David Tinitana. The score is in 3/4 time with a tempo of 140 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of 10 staves of music, with various dynamics and articulations.

Measure numbers and dynamics/articulations:

- Measure 7: *f*
- Measure 13: *con legno*, *p*
- Measure 21: *p*
- Measure 29: *pizz.*, *p*
- Measure 42: *Rasgado*, *arco*, *f*
- Measure 49: *mf*
- Measure 55: *mf*
- Measure 63: *mf*
- Measure 72: *con legno*, *mf*
- Measure 80: *p*, *mf*
- Measure 88: *pizz.*, *mf*
- Measure 96: *Rasgado*, *Soplar en las efes de resonancia*

## Cantos de Matrimonio

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

 $\text{♩} = 140$ 

5

*f*

11

5

*mf*

22

Rasgado

*p*

30

2

*mf*

pizz.

*mf*

38

45

arco

*f*

52

*mf*

59

68

75

5

*mf*

86

Rasgado

*p*

94

*mf*

Soplar en las efes de resonancia

## Cantos de Matrimonio

## Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 140  
con legno

8 *mf* arco Golpe en la tapa superior

16 *p* arco 2 *mf* Golpe en la tapa superior

25 *p* 5 *mf* Golpe en la tapa superior

36 *p*

44 arco

53 *mf* pizz. *f*

62

71 Golpe en la tapa superior

79 *mf* arco 2 *mf*

88 *p* 5 *mf*

97 Golpe en la tapa superior *p* *pp*



## Danza de la chicha

## Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

$\text{♩} = 110$   
*ad libitum*

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*mf*

*a tempo*

Con sord.

*mp*

Con sord.

*mp*

Soplar en las efes de resonancia

*mf*

Percutir en la tapa superior

*p*

24

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

Con sord.

*mf*

Con sord.

*mf*

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Nota mas aguda arco

*p*

Sul tasto arco

*mp*

Percutir en la tapa superior

*mf*

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

*f*

arco

*mf*

Con legno

*f*

arco

*f*

78

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*p*

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

Senza sord.

Senza sord.

Senza sord.

Senza sord.

III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

120

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*rit.*

Percutir en la tapa superior

*p*

## Danza de la chicha

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

$\text{♩} = 110$   
*ad libitum*

*mf*

10 *a tempo*

19 Con sord.

*mp*

30

38

*mf*

47 pizz.

55 Nota mas aguda arco

*p*

64

72 arco

*f*

82

89

*p*

99

*f*

108

*p*

116

*p*

*rit.* **3**

## Danza de la chicha

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

$\text{♩} = 110$   
*ad libitum* 20 Con sord.  
*mp*

27

35 2

44 *mf*

52 pizz. ♀ 13

73 arco *mf* 4

84 4 *mf*

96

105 Senza sord. *f*

115 rit. 3

## Danza de la chicha

## Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 110

*ad libitum* 21

Soplar en las efes de resonancia

*mf*

Con sord.

*mf*

pizz.

*mp**mf**f**f*

Senza sord.

*f*

rit. 3



## Danza de la chicha

## Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 110  
ad libitum 17*al tempo*  
Percutir en la tapa superior

24



32



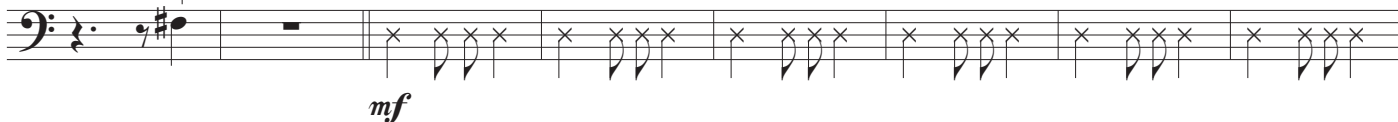
40



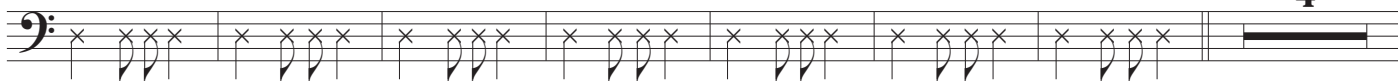
50



58



66



77 arco



85 arco



90



96



103



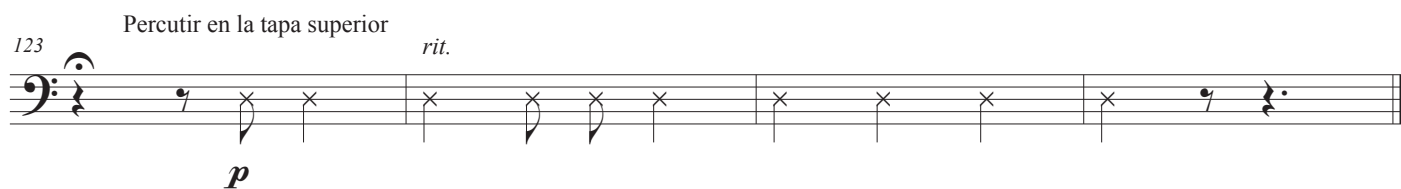
112



116



123



## Ichushami Rikani - Abandono

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

 $\text{♩} = 105$ 

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©

34

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

*mf*

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

50

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc. *mf*

*f*

58

Vln. I

Vln. II *f*

Vla.

Vc.

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

103

*rit.*

*a tempo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p* *f*

## Ichushami Rikani - Abandono

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 105

4

*f* *mf*

11

18

2

27

*f* *mf*

35

43

51

2

*f*

60

6

74

*f*

82

90

*a tempo*

95

6

*f*

## Ichushami Rikani - Abandono

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 105

8 *f* *mf*

16 *f*

26 *mf*

34

42

50 *mf*

57 *f*

64

72 6

85 *f*

93

99 *a tempo* *f*



## Ichushami Rikani - Abandono

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 105

12

*f* *mf*

19

28

35

2

*f*

44

53

3

*f*

63

70

*f*

78

85

93

98

*rit.*

2

*a tempo*

105

*f*

## Ichushami Rikani - Abandono

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩. = 105

8

*f*

*mf*

15

23

31

2

*f*

40

*mf*

48

2

*mf*

57

66

*f*

73

80

*f*

88

*rit.*

97

*a tempo*

105

*p*

*f*

## Iluku Mama - Hijo de la Noche

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

 $\text{♩} = 100$ 

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

10

18

27

*p* *mp* *mf* *f* *sfz* *mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf* *f* *p* *mp* *mf*

*mf* *f* *p* *mp* *mf*

*mf* *f* *p* *mp* *mf*

*mf* *f* *p* *mp* *mf*

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f* *mf*

*f* *mf*

*f* *mf*

*f* *mf*

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*p*

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

## Iluku Mama - Hijo de la Noche

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩. = 100

Violin I score for 'Iluku Mama - Hijo de la Noche'. The score is written in 6/8 time with a tempo of 100 beats per minute. It consists of 10 staves of music, each containing measures 1 through 95. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sfz* (sforzando). There are also crescendo and decrescendo hairpins. The score features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A double bar line with a repeat sign is used at measure 80. The score ends with a final double bar line at measure 95.

## Iluku Mama - Hijo de la Noche

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩. = 100

Violin II score for "Iluku Mama - Hijo de la Noche". The score is written in 6/8 time with a tempo of 100 beats per minute. It consists of 10 staves of music, each containing measures 1 through 95. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sfz* (sforzando). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score ends with a double bar line and a fermata.

9 *p* *mp* *mf* *f* *sfz*

16 *mf*

24 *f*

32 *f*

39 *p* *mp* *mf*

47 *f* *p* *mp* *mf* *f*

56 *mf*

64

71 *f*

79 *p*

87 *f*

95 *f*

## Iluku Mama - Hijo de la Noche

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩. = 100

9 *p* *mp* *mf* *f* *sfz*

16 *mf*

23

32

41 *f*

49 *p* *mp* *mf* *f*

57 *p* *mp* *mf* *f*

64 *mf*

71

79 *f*

87 *p*

95 *f*



## Iluku Mama - Hijo de la Noche

Cuarteto de Cuerdas

Maxi Shiguango

Arr: David Tinitana

♩. = 100

9 *p* *mp* *mf* *f* *sfz*

17 *mf*

25 *f*

34 *p*

42 *mp* *mf* *f* *p*

51 *mp* *mf* *f* *mf*

59 *f*

67 *f*

76 *p*

85 *f*

93 *f*

## Kaparishami Kayakani - Enamoramiento

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

$\text{♩} = 200$

Violin I  
*f*

Violin II  
*f*

Viola  
*f*

Cello  
*f*

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16

Vln. I  
*mf* pizz.

Vln. II  
*mf* pizz.

Vla.  
*mf* pizz.

Vc.  
*mf* pizz.

*mf*

23

Vln. I

Vln. II  
arco

Vla.  
arco

Vc.  
arco

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

67

pizz.

Vln. I

*mf* pizz.

Vln. II

*mf*

Vla.

*mf*

Vc.

*mf*

75

arco

Vln. I

arco

Vln. II

Vla.

pizz.

Vc.

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*  
arco

*f*

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

pizz.

*mf* pizz.

*mf* pizz.

*mf* pizz.

*mf*

*mf*

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

1.

2.

## Kaparishami Kayakani - Enamoramiento

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 200

*f*

7

14

*mf*

21

27

33

*f*

41

*mf*

47

53

*f*

62

pizz.

*mf*

This is a musical score for Violin I, written in 4/4 time with a tempo of 200 beats per minute. The piece is titled 'Kaparishami Kayakani - Enamoramiento' and is arranged by David Tinitana. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a measure rest at measure 7. The third staff has a measure rest at measure 14 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff has a measure rest at measure 21. The fifth staff has a measure rest at measure 27. The sixth staff has a measure rest at measure 33 and a forte (*f*) dynamic. The seventh staff has a measure rest at measure 41 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eighth staff has a measure rest at measure 47. The ninth staff has a measure rest at measure 53 and a forte (*f*) dynamic. The tenth staff has a measure rest at measure 62 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece ends with a pizzicato (*pizz.*) instruction.

69 arco



76



83 2



*f*

90



*mf*

97 pizz.



*mf*

103



1. 2.

## Kaparishami Kayakani - Enamoramiento

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 200

Violin II score for 'Kaparishami Kayakani - Enamoramiento'. The score is written in 4/4 time with a tempo of 200 beats per minute. It consists of 57 measures across 8 staves. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics (f, mf, p), articulations (pizz., arco), and trills. The piece begins with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes. It features a section of pizzicato (pizz.) starting at measure 14, followed by a return to arco (arco) at measure 21. The score concludes with a double bar line and a final forte (f) dynamic.

7

14

pizz.

mf

21

arco

27

32

f

39

mf

44

49

57

2

f



66 *pizz.*

*mf*

73 *arco*

78

82 *f*

86

90 *mf*

95 *pizz.*

*mf*

101

1. 2.

Viola

# Kaparishami Kayakani - Enamoramiento

Cuarteto de Cuerdas

Anonimo

Arr: David Tinitana

♩ = 200



64



71



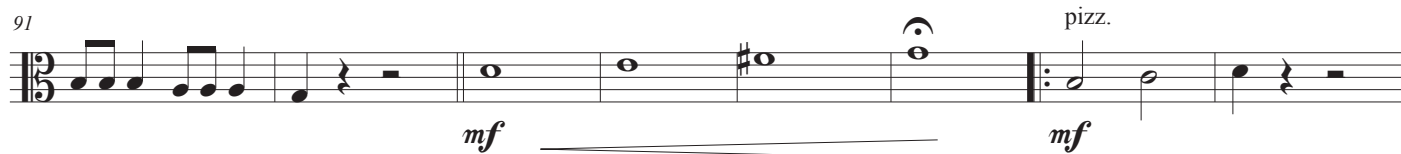
78



85



91



99



# Kaparishami Kayakani - Enamoramiento

Anonimo

$\bullet = 200$

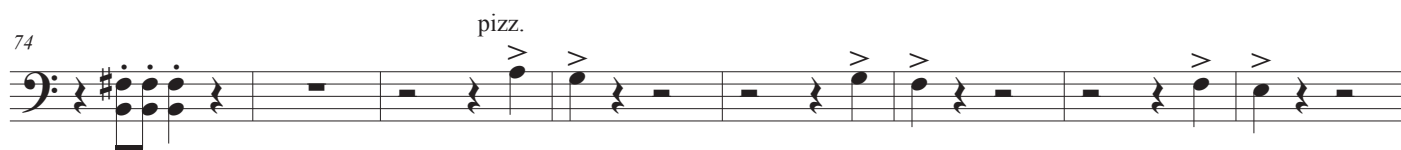
63

*mf*

69



74



82



89



98

